نختلف دون عنف ونتفق دون إرغام!

لا ابالغ ادنى مبالغة إذا قلت إن احترام الاختلاف هو بداية اى تقدم حقيقى. لأن الاختلاف حركة بالقياس إلى الاتفاق الذى لا يعنى إلا السكون والجمود. والحركة ليست شرطًا للتقدم فحسب، بل هى شرط لازم للبقاء، وفى هذا يقول إخوان الصفا: «الأشياء من أجل أن تبقى يجب أن تتحرك. ومتى وقفت عن الحركة فسدت، وبطل نظامها، فالماء يفسد إن كف عن الجريان، والإنسان يموت إذا لم يساير الزمن».

وقد أدرك بسطاء الناس فى بلادنا هذه الحقيقة فقالوا كلمتهم السائرة «اختلافهم رحمة»، لأن الاختلاف يرد المختلفين إلى التفكير وإمعان النظر والمراجعة وامتحان الرأى لمعرفة مافيه من نقاط الضعف ونقاط القوة، وهكذا تهدأ السورة وتخف العصبية ويتراجع الإجماع الذى لا يمكن أن يتحقق إلا بإذكاء الحماسة وإسكات العقل، فإذا تحقق فهو الطريق إلى الطغيان.

والاختلاف ليس هو الصراع كما تعودنا أن نفهم تحتإرهاب الطغاة الذين يعلمون أن بقاءهم مرهون بصمت المغلوبين على أمرهم، واستسلامهم، وزهدهم فى ممارسة حريتهم، وسياسة أمورهم بأيديهم، خوفا من أن يختلفوا فيما بينهم، فيختل نظامهم، وتتعرض مصالحهم للأخطار. ولهذا يرضون بالأمر الواقع ويذعنون له، ظانين أن شرور الإذعان أهون من شرور الاختلاف.

والحقيقة أن الإذعان لا يمنع الاختلاف، وإنما يستره فقط ويخفيه إلى حين، حتى تستفحل الأخطاء، ويعظم الكبت، ويحتدم الغضب، فلا يستطيع شيء أن يحول دون الانفجار.

ولو أننا أطلقنا حرية التعبير عن الرأى، وجعلناها حقا من الحقوق التى تسهر الدولة على حمايتها، لشعر الجميع بأنهم يعملون فى النور الساطع، فلا مجال للوقوع فى الخطأ أو للسكوت على من يقعون فيه، سواء كان خطؤهم مقصودًا أو غير مقصود. هذا يصحح بالمناقشة، والأول يتولى أمره القانون!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكما أن الاختلاف لا يكون بالضرورة صراعا، فالإجماع ليس بالضرورة اتفاقا. بل هو فى معظم الأحيان خوف وإذعان. والخوف هو ستر الرذيلة، وهو باب مفتوح للشرور.

إلى أن احترامنا للاختلاف احترام للطبيعة والفضيلة معًا. فالبشر جميعا متساوون، فهم فى هذه الناحية أحرار. لكنهم غير متماثلين، فهم من هذه الناحية مختلفون، وليس هناك من وسيلة نحقق بها وجودنا ونكون بها أوفياء لطبيعتنا ونظل مع ذلك جماعة متماسكة إلا حرية الرأى التى نعبرٌ بها عما يوجد بيننا من اختلافات.

الاختلاف إذن اعتراف بأننا جميعا أحرار، وبأننا لا نستطيع أبدًا أن نصل إلى الحقيقة المطلقة.. فالحقيقة دائما نسبية. وقدرة كل منا على المعرفة قدرة محدودة مشروطة. فالعقول ليست واحدة. وفوق كل ذى علم عليم. وأنت لا ترى الشيء بعينيك وحدهما، بل تراه متأثرًا

بظروفك وحاجاتك ومعارفك، وما ورثته عن أهلك وبيئتك. والشيء قد يكون أمامي ولا يقع عليه بصري لأني مشغول بشيء آخر. وقد يقع عليه بصري ولا أراه. وقد أراه ولا أفهم معناه، فأنا إذن في حاجة إلى عيون أخرى ترى معي، وإلى عقول تفكر كما أفكر. وتضيف اجتهاداتها إلى اجتهاداتي.

ما الذي نعنيه حين نقول إن حرية الرأي ضرورة، وإن الحوار حاجة مشتركة؟

نعني أننا مختلفون في أشياء، كما أننا متفقون في أشياء.

نحن متفقون كما يتفق أبناء جنس واحد عاقل، نحتاج إلى الطعام، والحب، والأمن، والحرية. ونحن نتمتع كلنا بالقدرة على التفكير والإدراك.

لكن حاجاتنا وقدراتنا وإن كانت مشتركة فهي ليست متساوية، ومن هنا نختلف. أجيالنا تختلف، وتجاربنا، وظروفنا، وطاقاتنا البدنية، وقدراتنا العقلية، فلابد أن تتعدد اهتماماتنا، وتتباين وجهات نظرنا، وتختلف إجاباتنا على الأسئلة التي تواجهنا، لأننا مختلفون، ولأن العالم الذي نعيش فيه مليء بالأسرار.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من هنا تتجاذبنا نزعتان متعارضتان. فنحن ننزع من ناحية إلى التجانس والاتفاق، كما يرى البرجماتيون والعمليون، ورجال السياسة، ورجال الدين. وننزع من ناحية أخرى إلى التمايز والاختلاف والنقد، وهذه هي النزعة التي يجسدها الفلاسفة والعلماء، وكل من يؤمن بحرية الرأي ونسبية الحقيقة.

ومادمنا في أمسّ الحاجة لأن نعيش في مجتمع منظم نمارس فيه حقوقنا كمواطنين أحرار، فنحن في أمسّ الحاجة إلى النزعتين معا: التجانس، والتمايز الأولى لأننا أبناء مجتمع واحد لابد له من أساس مشترك يقوم عليه ويستند إليه في مواجهة المشاكل المشتركة والأخطار التي تهدد الجميع. والأخرى لأننا أفراد أحرار، لكل منا وجهات نظره، ومصالحه، وأفكاره التي يختلف بها قليلاً أو كثيراً عن الآخرين.

ونحن لا نستطيع أن نمارس النزعتين معا إلا بأسلوب يمكننا أن نختلف دون عنف، وأن نتفق دون إرغام. هذا الأسلوب هو الحوار. فالحوار هو بالضبط أن نمارس حقنا فى الاختلاف، لكن داخل إطار جامع.

معنى هذا أن الحوار هو جوهر الاجتماع البشرى. فالاجتماع البشرى، سواء على مستوى الأمة أو على مستوى الجنس كله، هو الوحدة التى لا تمنع التعدد، وهو التعدد الذى لا يتناقض مع الوحدة. ونحن إذن فى أمسّ الحاجة إلى الحوار.

واختلاف الرأى إذا كان حقا فهو أيضًا مسئولية. وإذا كانت الحرية مهددة بالطغيان والاستبداد، فهى أيضًا مهددة بمن يسيئون استخدامها من بين أنصارها أنفسهم، لهذا اشتقت الكلمة التى تدل على الغوغائية فى اللغة اليونانية من المصدر الذى اشتقت منه كلمة الديموقراطية. «فالديموقراطية» المشتقة من كلمة الشعب «ديموس» تعنى حكم الشعب نفسه، لكن «الديماجوجية» المشتقة من المصدر ذاته، تدل على معنى آخر تمامًا، إذ هى تملق الشعب، وتهييجه، وإثارة غرائزه للوصول به إلى اغتصاب السلطة وهدم الديموقراطية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والديماجوجية ليست سياسة فقط، الديماجوجية كتابة أيضًا!

محمد عبد المطلب

ديوان فى عنوان
كتاب الأرض والدم
لمحمد عفيفي مطر

(١)

تحاول هذه الدراسة الدخول إلى شعرية شاعر قديم جديد جدة دائمة، هو محمد عفيفي مطر، تحاول الدخول عبر (العنوان) بوصفه المؤشر الإعلامي الأول - إلى ديوانه (كتاب الأرض والدم)، وهذا الدخول يقتضي تفكيك العنوان إلى عناصره المفردة أولا: كتاب - الأرض - الدم. والدال الأول (كتاب) - عند قطعه عما يليه من دوال - يكاد يطرح معنى مستهلكا مألوفا، على مستوى السطح، لكن على مستوى العمق، نجد الدال يقدم نواتج إضافية، فإذا كان المعنى الأول المألوف هو (المادة المعرفية المكتوبة)، فإن الإضافة تتمثل فى اقتراب هذه المادة من (دائرة القداسة)، فالكتاب، وكتاب، يطلقان على الكتب المقدسة فى سياق بعينه، وقد ورد المعنيان فى القرآن الكريم في قوله تعالى من أول البقرة: «الم. ذلك الكتاب لا ريب فيه»، وفى قوله تعالى: «الر كتاب أنزلناه إليك لتخرج الناس من الظلمات إلى النور» (إبراهيم ١).

على هذا الاحتمال، يقدم العنوان ناتجا أول هو: (هذا كتاب يجمع سيرة الأرض والدم) ويسجل حقائقهما الوجودية والعدمية، لكنه يخالف الكتب المقدسة، مخالفة السماوى للأرضى، ومخالفة العلم المطلق الأزلى للعلم المحدود النسبى، ومخالفة الإحاطة الكلية للإدراك الجزئى، فما سجله كتاب عفيفى مطر كان انتقائيا يتسلط على مناطق زمانية ومكانية وحدثية لها انتماؤها المتجذر فى ذات بعينها.

وتمتد فاعلية دال (الكتاب) إلى دال (الأرض)، بوصف الذات المتكلمة ابنا لهذه الأرض،وهذه البنوة تجعل الارتباط بينهما تضايفيا، لاوجود لأحدهما دون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الآخر، وهذا الارتباط يُدخل العلاقة دائرة الأسطورية، (فالأرض هي الأم) في المعتقد اليوناني القديم، وفي المعتقد العربي القديم، يقول أمية ابن أبي الصلت:

والأرض معقلنا وكانت أمنا

فيها مقابرنا وفيها نولد

ويستدعي العنوان دالا آخر (الدم) ليربط بين الدالين بحرف العطف (الواو)، وهو ما يعني قيام علاقة توافق وتخالف بينهما، يتأتّى التوافق من المرجع الأسطوري الذي يدخلهما معا دائرة القداسة، قداسة الأرض في أمومتها ـ كما سبق ـ وقداسة (الدم) جاءت من المعتقد البابلي بأن الإنسان مخلوق من دم الإله، وعلى نحو قريب آمن العرب بقداسة الدم، حتى كانوا يقسمون به، وقد اقسم به المغيرة نافيا كون الرسول (ص) شاعرا، فقال: «والدم ما هو بشاعر»[1] أما المخالفة فترتد إلى المدلول الوضعي لكل دال، من حيث كانت الأرض ممثلة المادة الجامدة في الوجود، وكان الدم ممثل المادة السائلة للحياة.

ولا يكتفي دال (كتاب) بإنتاج هذا المعنى، بل انفاعليته التأثيرية تتحول ـ في العمق ـ لإنتاج دلالة قريبة، هي انه اداة (لإثبات اعمال البشر)، وكان الديوان يسعى لتسجيل افعال واقوال اهل الأرض في مكان وزمان محددين في كتاب شعري له مواصفات تربطه بذات لها رؤيتها الخاصة التي وصلت بعمقها إلى منزلة (المشاهدة) التي تتسلط على الحقائق الأولى ساعة كينونتها في افعال واقوال (دموية) بالدرجة الأولى، لكن هذا الإثبات يقتضي نوعا من الاختيار الذي يجعل أصحابه مسئولين مسئولية مباشرة عما فعلوه أو قالوه، لان (كتاب) يمكن أن يبتعد بناتجه عن هذه الاختيارية لينتج معنى (مجموع الأحكام المقدرة أو المفروضة)، وهو ما يغيّب عن الناتج هذه (المسئولية)، ويعطي للأرض وأهلها بعض المعاذير فيما سقطوا فيه وجعلهم يوغلون في عالم الدم.

ويتمادى العنوان في إنتاجيته الاحتمالية عندما نعيد النظر في بنائه التركيبي، لأنه يقدم بنية تركيبية منقوصة، لأن العلاقة بين الدال الأول (كتاب) وما يليه، قائمة على الإضافة، والمضاف إليه والمضاف كالشيء الواحد، والدال الواحد لايفيد ـ كما يقول النحاة ـ وهذا النقص يدفعنا للتعامل مع بنية العمق لجبر هذا النقص الصياغي في بنية السطح، وبنية العمق تطرح احتمالين:

الاحتمال الأول: أن يكون الغائب الصياغي هو (المبتدأ)، ويكون جبر البنية: (هذا كتاب الأرض والدم)، والاحتمال الآخر، أن يكون الغائب (فعلا)، ويكون جبر البنية: أقدم أو (أقرأ كتاب الأرض والدم). وكل احتمال ينتج معنى خاصا ببنيته، فالاحتمال الأول يكاد يفصل بين الذات المبدعة و(الكتاب) الذي تشير إليه، فكل مهمتها توظيف الإشارة (هذا) لاستحضار (الكتاب) إلى الواقع المعاين في مواجهة المتلقي، وتكون مسئولية الذات هنا مسئولية محدودة، لأنها أشارت وتوقفت.

أما الاحتمال الثاني، فإنه يؤكد مسئولية الذات المبدعة عما أبدعته، وأنها تبدأ بنفسها فتتلو كتابها، ثم تقدمه للمتلقي ليستقبله سماعا، أو يأخذه فيتلوه أيضا، يتأتى ذلك من أن الاحتمال الثاني يستحضر الذات في بنيته مضمرة ـ ضرورة ـ في فعل (القراءة)، بينما تغيب هذه الذات تماما في الاحتمال الأول.

(٢)

وإذا كانت المتابعة التحليلية السابقة قد تسلطت على العنوان كبنية خارجية، فإن استكمال هذا التحليل يقتضي متابعة هذا العنوان عندما ينحل في متن الديوان، ويتدخل في تشكيل خطوط الدلالة فيه. ولا يتم كشف هذا التدخل إلا بتحديد تردده الكمي أولا. فالديوان يضم ثمانية نصوص رئيسية، ينضوي تحتها سبعة وثلاثون نصا، يتدخل العنوان الخارجي تدخلا مجدودا في أربعة عناوين داخلية، هي: (أرض الرؤيا وشهوة المفرق) (الأرض القديمة) (كتاب السجن والمواريث) (دائرة الدم)، وهو ما يعني تسرب العنوان إلى الوقفات الداخلية، كما أن العناوين الداخلية تضيف إلى العنوان الخارجي بعض اللواحق الكاشفة، فأرض الرؤيا، تستحضر عالم الغياب في بنية التدميرية (الفرق)، حيث تسلطت الفاعلية التدميرية منطقة الحلم، ويأتي العنوان الثاني ليربط (الكتاب) بعالم القيود المادية والمعنوية، وهي قيود طالت الذات عدوانا على إنسانيتها وانتهاكا لحقوقها المقدسة، فهذا السجن المزدوج كان قدرا مفروضاً لا طاقة لها في الخلاص منه.

أما التدخل الثالث (الأرض القديمة) فقد كشف عن (أرض) أخرى ظلت حاضرة في وعي الذات، هي: (الأرض القديمة) في مقابل (الأرض الجديدة) (أرض المدينة) التي مثلت عالم التدمير الفعلي الذي واجهته الذات في تقلباتها الحياتية، حيث ظلت الأرض القديمة هي العالم الأثير، أو (المدينة الفاضلة) التي حافظت الشعرية على وجودها للاحتماء بها من وهج الأرض الجديدة، إنها أرض القرية الطينية التي تحدثت يوما في ديوان باكمله (يتحدث الطمي).

أما التدخل الرابع فإنه أضاف إلى دال (الدم) طبيعة الإحاطة التي لا يمكن الخلاص منها بحال من الأحوال، كما أضاف إلى الدال كونه بدون بداية أو نهاية، وكان الخطاب يقدم دلالة كلية طارئة يستمدها من مجموع هذه العناوين الداخلية، هي: أن كتاب السجن والمواريث قد لحق بالأرض ليحاصرها في دائرة الدم.

وإذا تجاوزنا هذا التدخل الرئيسي إلى التدخل التفصيلي، فسوف نلاحظ أن الدال الأول (كتاب) قد تردد أربع مرات، وتردد الدال الثاني (الأرض) أربعا وأربعين مرة، وتردد الدال الثالث (الدم) إحدى وأربعين مرة.

وواضح أن قلة تردد دال (كتاب) يرجع إلى فاعليته الدلالية من حيث كان الكتاب واحدا غير متعدد، صحيح قد تتعدد متعلقاته، لكن يظل له طبيعة الوحدة والخصوصية حتى لا يلتبس بغيره من الكتب، فهو كتاب يمثل بصمة المبدع بعينه لا تختلط بغيرها من البصمات الإبداعية، بينما ترجع (الأرض) أحيانا إلى قسمة تقابلية بين الأرض القديمة (القرية)، والأرض الجديدة (المدينة) والأرض (العالم)، والأرض (الحلم) الغائبة، كما يتصل دال الأرض بمجموع تفصيلاته التكوينية وعناصره ومواصفاته الداخلية والخارجية، وكل ذلك أعطى للدال قدرة عالية في التردد لاستيعاب كل هذه النواتج، وبالمثل أيضا فإن دال (الدم) له مجاريه التي تتسرب إلى عالم الجوامد، ثم تتدفق في عالم الأحياء، ثم تعلو لترقى إلى مفردات السماء، وتهبط لتغوص في بواطن الأرض.

والتردد الرباعي لدال (الكتاب) يرتبط بخطوط الدلالة التي تشكل شبكة معقدة داخل الديوان، ولعل أكثر هذه

الخطوط حضورا وانتشارا خط (المدينة) الذى حاز معجما مكونا من ستة وعشرين ترددا لهذه المفردة، ومن ثم صح لها أن تستقل (بكتاب) يجمع تحولاتها وتقلباتها فى (أقاليم الحواس)، وقراءة هذا الكتاب لا تتأتى من توجه المشاهدة إلى (المدينة) مباشرة، ولكن من توجهها إلى (سورها)، بوصفه مجسد الحصار من ناحية، ومؤشر كلية المشاهدة من ناحية أخرى، يقول الخطاب:

تخذت ـ من اليأس ـ سور المدينة

كتابى وحجى

قرأت تواريخها ورؤاها وأورادها ونوافل

أعيادها البربرية[1].

وبما أن الذات مفردة كائنة فى عالم (الأرض) ثم عالم (المدينة) وبما أنها منطقة تفجر المشاهدة الكلية على هذين العالمين، فإنها لن تستطيع أن تقرأ نفسها ضمن قراءتها لهما، ومن ثم احتاجت أن يكون لها كتاب خاص بها تتحضنه فى أعماقها الداخلية هو (كتاب الضلوع):

كنت من فرحتى أتشقق

كالطمى من قهقهات الدموع

وتطلع من جسدى غابة وتشق السنابل

مطالعها فى كتاب الضلوع[2].

وإذا كان دال الكتاب قد تسلط على المدينة عالم الحاضر، وعلى الذات التى تخامر هذا الحاضر، فإن ذلك يمثل مشاهدة جزئية لحركة الوجود، لأن المشاهدة الكلية لا تنحصر فى هذه أو تلك، بل تمتد لتدرك الوجود الحق فى تقلبه بين البدء والختام، وهو ما احتاج إلى كتاب خاص لقراءته:

انظر فى الطمى اللعين

جثة تبحث عن طعنة سيف غاضب أو مقبرة

وأرى تحت الغيوم الطائرة

كتب البدء وعلم الآخرة[3].

وينتهى تردد (الكتاب) إلى النهاية التدميرية المبشرة بالميلاد المخنوق:

وقفت على شاطئ البحر أنتظر السفن العائدة

فأدهشنى أن رمل الشواطئ كان يسافر

وأن كتاب الغرق

يسطره فى سوافى الرمال غناء محاصر[4].

ويلاحظ فى هذا التردد الرباعى، أن دال الكتاب لم يتسلط على مفردتى (الأرض والدم) تسلطا مباشرا فى متن الديوان، لأن الدالين تخلصا من البساطة الصياغية إلى التركيب الدلالى على نحو مبعثر يوازى بعثرة الذات نفسها وتمزقها تمزقًا يوازى تمزق الواقع الأرضى والدموى.

(٣)

لاحظنا أن تردد الدال الأول (كتاب) فى متن الديوان كان محدودا من ناحية، ولم يتسلط على رفيقيه (الأرض والدم) مباشرة، من ناحية أخرى، وعلى غير ذلك يأتى تردد الدالين الثانى والثالث، إذ يأتى ترددهما عاليا من ناحية، ومتلازما ـ أحيانا ـ من ناحية أخرى، إذ نراهما يقتربان اقترابا شديدا يكاد يوحد بينهما، على معنى أن

الثنائية قد الت بهما إلى الأحادية. وقد تحقق هذا التقارب ست مرات داخل الديوان.

فعلى مستوى التوحد المطلق يقول الخطاب على لسان (قناع السلطة) الحاكم بأمر الله:

حينما أرجع للقصر على ظهر الأتان
أجد الأرض دماء تتوجع(٥).

واختيار هذا القناع يشي بازدواجية هذه السلطة، من حيث هي سلطة أرضية تتخفى وراء سلطة سماوية، أو لنقل إنها تحاول أن تستمد شرعيتها من سلطة سماوية، وبرغم ما تنطوي عليه السلطة من قهر تدميري، فإنها لم تستطع أن تتجاهل حقيقة الواقع المدمر حولها، بل أدركته خلال استحالة الأرض إلى دماء تتوجع، وإذا كان المستوى السطحي يقول إن العلاقة بين (الأرض والدماء) نحويا، هي أنهما مفعولان للفعل (أجد)، فإن مستوى العمق يربط بينهما بعلاقة الابتدائية والخبرية، والمبتدأ والخبر شيء واحد ـ كما يقول النحاة ـ على معنى أن الأرض دم فعلا، ثم يأتي دال التوجع لكي يعود على كل منهما معا بعلاقة (الوصفية) إذ إن التوجع يصلح أن يكون صفة (للأرض) كما يكون صفة (لدماء) والصفة ليست ـ في الحقيقة ـ إلا استكناها لحقيقة الموصوف، أي أنها لا تنفصل عنه، ولا شك أن هذه الصفة يمتد تأثيرها إلى العنوان الخارجي، على نحو من الانحاء، وكأن العنوان يقول: كتاب الأرض والدم المتوجعين.

إن (الأرض الدموية) أصبحت حقيقة وجودية تلامسها الذات وتخامرها، وتبدأ منها فاعلية إدراكها للواقع إدراكا معقولا ومحسوسا على صعيد واحد:

أمتدّ بأصوات الثياب
حينما تنفرط العقدة عن أرض السهول الدموية
أبدأ الرحلة ما بين أقاليم الحواس(٦).

واستحالة الأرض إلى دماء على مستوى الصياغة، يستدعي مقدماته التي تجعل هذا التوحد أمرا لزوميا، وليس أمرا طارئا، فمن ناحية تعمل الشعرية على إصابة الأرض بالجراح حتى تسمح بظهور الدم، ومن ناحية أخرى تعمل على مد هذه العلاقة الانجراحية إلى الزمن القديم، ومفهوم (القدم) له حدوده التي ترددها كتب الفلسفة، أي الذي بلا بداية:

أيها النهر . . تكلم عن طقوس الفيضان
بح بأسرارك لي حتى أرى قبل الأوان
وجهك الغاضب ينشق عموديا على
أرض الجراحات القديمة(٧).

فإذا لم يحضر دال (الدم) مباشرة في هذه الدفقة، فقد حضرت مقدماته الحتمية (الجراحات) في صيغة الجمع التي لا تشير إلى الحضور اللزومي للدم فحسب، بل تشير إلى كثافته وتدفقه الذي يتساوق مع (السهول الدموية) من ناحية، و (التوجع) المتجدد من ناحية أخرى.

وإذا جاء لهذا الدم لحظة التوقف عن الفيضان، فإن (الأرض) تعمل على الاحتفاظ بوجوده على نحو من الانحاء ـ كعلامة تدميرية تذكرها بجراحها القديمة المتجددة، وتذكر أهلها بأوجاعهم الدائمة، ولذا استبقت الأرض الدم في ذاكرتها المغلقة المفتوحة معا:

فقد تفتح الأرض قفل صناديقها المغلقة
وتنشر تحت الخطى ـ من نصوص الوصاية ـ
عطايا الدفائن
وقد تفصح الأرض عن قطرات الدم الباقية(٨).

وتتجلى الأحادية داخل الثنائية حالة تمزق الذات وانتشار صرختها المدوية بين (السماء والأرض)، وكأنها صرخة البعث، حيث نلاحظ توجه الصياغة إلى قناع هامشي من أقنعة السلطة (الحارس) تأمره بفك قيود أسر الذات المتكلمة طلبا للخلاص، حتى ولو كان هذا الخلاص بالموت ذاته، فكثير ما اعتبر الخطاب الموت وسيلة للحياة الحقة:

أيها الحارس
يا ابن اللئيمة
كدت أن أخلع عن وجهى القناع
قل لمولاك لكى يطلقنى قبل الشتاء
. . . . . .
علنى أصرخ فى الرعد الدفين المتكلم
وأرى حنجرتى تسقط فى الأرض حريقا
أو تواشيح دماء(٩).

(٤)

تابعنا مقول الأرض والدم حال توحدهما، فماذا قال كتاب كل منهما حال انفراده؟، قال كتاب الأرض إن هناك ذاتا تعيش عالم اغتراب دائم، وهذا الاغتراب يتجلى من بنوة هذه الذات لتلك الأرض، وحينما اعترفت الذات بأنها ابنة الأرض، فإنها تكون قد أقرت بحقيقة وحدتها وغربتها، فابن منظور يقول: عندما يقول إنسان أنه ابن أرض، فهذا يعنى أنه لا يعرف له أبا أو أما ويتساوى أن تكون أرضا مطلقة، أم أرضا محددة بحدود المواطنة، بل إن الاغتراب يكون أشد قسوة وضراوة إذا كانت الأرض أرض الوطن، يقول الديوان:

ظلمة البحر رفيقى، والبكاء
لقمتى قبل طلوع الشمس، وجهى، وسريرى
غربتى، أرض بلادى(١٠).

وعندما تنتج الأرض الغربة والاغتراب معا، فإنه لابد أن يتحقق لها نوع من الإظلام الداخلى والخارجى، حتى تحجب الهداية عن من يسير فى مناكبها، وهو ما ردده الخطاب عندما وصف (الأرض بالانطفاء) ص ١٦٢، ثم (الظلمة) ص ١٦٢ ثم (العتمة) ص ١٨٠، وبهذا كله صارت منطقة (الانجراح العريق فى القدم) ص ٨١.

ودخول الأرض دائرة الجراح لا يقتصر على هذا الماضى الموغل فى فاعليته التدميرية، بل إن الآتى ـ أيضا ـ محاصر فى إطار هذا الناتج الانجراحى التدميرى:

تدق الطبول البعيدة
ويغدو التحام الظلال على الأرض رؤيا قتال مؤجل(١١).

ومن الواضح أن الفاعلية التدميرية للأرض بالفعل أو بالقوة قد حولتها إلى (سهول دموية) ص ١٧٥ وهو تحول يمهد لوصول التدمير إلى غايته، حيث ينزل هذا التدمير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالأرض أولا، ثم يطول من عليها ثانيا، وبداية النهاية فى سيطرة مواصفات الموت عليها، حيث صارت إلى (جيفة) منفرة، وبرغم ذلك فإن الذات مقهورة فى التعامل معها بمنطق القبول الرافض:

قبلت جيفة الأرض . . ومات فى حنجرتى
الرفض والسؤال(١٢).

وجيفة الأرض تتوازى مع (موت الحنجرة) وهو الموت الداخلى للذات التى فقدت إرادتها سلبا وإيجابا، ومن ثم فإن الشعرية تضع كلا منهما فى مكانه الصحيح بالنظر فى حالته المدمرة، فالأرض نعش، ومن عليها جثث فى توابيتهم:

صيحة الديك عرش ومملكة وانتظار
وصوت يبشرنا بالقيامة
وجثثنا فى التوابيت والأرض نعش(١٣).

فالأرض، من وجهة نظر الديوان - أرض اللعنة الأبدية التى لا سبيل للخلاص منها حتى ولو كان الخلاص بالموت، إن الأرض اللعينة هى المؤشر الاسمى الجديد الذى تعامل معه الديوان ص ٨٦، ٨٨. إن شعرية عفيفى مطر لا تستدعى التدمير للتدمير فى ذاته، فهو ليس هدفها النهائى فى كل ما أبدعته من نصوص ودواوين، لكنها تستدعى التدمير - غالبا - للخلاص المبدئى، الذى يسعى إلى التكوين الجديد، لأنها تمتلك العناصر المنتجة لهذا التكوين، وهى عناصر قديمة شكلت الوجود فى الوعى الأسطورى:

وأنا ألبس من ماء ونار وتراب وهواء
وجهى الأول، أغدو نطفة منعقدة(١٤).

وطالما امتلكت الذات هذه القدرة التكوينية، فإنها تسعى لتحقيق حلمها فى (الأرض الجديدة) يهديها فى هذا التكوين (الأرض القديمة)، ومن هنا أثر الخطاب أن يحتفظ للأرض المدمرة بقدر من الطاقة التى تساعدها على النشوء الجديد المبشر بعالم (المدينة الفاضلة)، أو لنقل إن شعرية الديوان رأت أن ما حل بالأرض هو نوع من العطب المؤقت القابل للإصلاح، على نحو ما اعتقده حى بن يقظان، عندما لاحظ أن الظبية التى قامت على تربيته قد مرضت وامتنعت عن الطعام والشراب، ثم سكنت سكونا تاما، فاعتقد أن بها عطبا يمكن إصلاحه لتعود إلى حياتها الأولى. أو على نحو آخر، إن الذات هنا قد تقمصت روح (شيفا) الإله الهندى، سيد المفارقة، سيد الموت والخلق، سيد التدمير والتكوين، فهو يرقص داخل حلقة النار ليجسد طاقة الوجود الخلاقة، وإيقاع رقصته، وطاقة حركاته، يحولان الطاقة إلى حياة.

فالذات الفاعلة فى الديوان أبقت الأرض فى حالة محايدة بين السلب والإيجاب، على معنى وجود احتمال لانبثاق التكوين من التدمير. ومن ثم عملت على تهيئة الظروف لانفتاح الأرض وكسر قيودها:

فقد تفتح الأرض قفل صناديقها المغلقة(١٥).

وما الذى يمكن أن يقدمه هذا الانفتاح؟

العناصر الأرضية الوهّابة(١٦).

إن هذا الانفتاح يقع تحت طائلة الاحتمال الذى قد يصيب وقد يخيب، تحت طائلة (الصياد) بين الخصب والجدب، بين العقم والإنجاب:

قلت إن الأرض حبلى وعقيم(١٧).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإذا تحقق للأرض جانب الإنجاب، فما طبيعة هذا الجنين؟ وما هي مواصفاته؟؟

غير أن الأرض حبلى بالشقوق
كل شق قبضة غاضبة أوحنجرة(١٨).

إن هذا الحياد الذى جاءت عليه (الأرض) بين التدمير والتكوين، قد انعكس على علاقة الذات بها، فبعد الرفض المطلق، جاء نوع من القبول الحذر، أو لنقل إنه - أيضا - قبول محايد:

هذه الأرض التى كانت قرارى وانتظارى
بين ثدييها مشت شمس النهار(١٩).

وهذا التحول فى موقف الذات من الأرض جاء بفعل تدخل وسيط لعقد مصالحة بينهما، هذا الوسيط هو (النهر) الذى مثل - فى الديوان - عالما مستقلا بذاته، بوصفه منتج المادة الأساسية للحياة، (الماء) «وجعلنا من الماء كل شىء حى»، وبوصفه وسيلة الخلاص الأولى:

أيها النهر الذى كنت أراه
. . . . . .
كنت - ما بينى وبين العالم الرحب - جسورا وقناطر
ورغيفا يجمع الأرض على ليلة رقص وتخاصر(٢٠).

ولعل سؤالا يطرح نفسه وسط كل هذا الكم الهائل من التدمير الممهد للتكوين، كيف أمكن للذات أن تستوعب كل هذه المراحل التى تقلبت فيها الأرض، وكيف استطاعت أن تحول رؤيتها لها إلى نوع من المشاهدة الوجودية التى تقع على الجوهر الأول دون سواه، إن الديوان يقدم إجابة ضمنية على هذا التساؤل فى رض علاقة هذه الذات بالأرض، وانها علاقة قائمة على التوحد، فخبرة الذات بنفسها، هى خبرتها بالأرض دون فرق، وخبرتها بالأرض هى خبرتها بنفسها دون فرق أيضًا، فجسد الذات هوأرضها، والأرض جسدها دون فرق، بل إن الذات تصبح نقطة الارتكاز فى دائرة العالم التى تتطلع إلى (الأعلى) إلى (الشمس) تلك المعبودة القديمة التى وهبت الحياة لهذا الوجود، والتى وظفها (إهداء) الديوان فى استحضار بشارة الخلاص عندما قال: «إلى ولدىّ الطالعين من دمى عنقودين من عناقيد الحلم وشجاعة انتظار الشمس». يقول الديوان:

قدمى تصبح - فى دائرة العالم - ملقى الارتكاز
جسدى أرضى وشمسى وسمائى(٢١).

إن ما قاله (كتاب الأرض) يستمد ركائزه من تردد الدال فى المؤشر الخارجى (العنوان) بل إن هذا الاستمداد لم يقتصر على المنتوج الدلالى الكثيف الذى أشرنا إلى جانب كبير منه، بل إن حميمية العلاقة بين العنوان ومتن الديوان، قد حافظت على الحقوق الصياغية التى جاء عليها دال (الأرض) فى العنوان، من حيث كونه (معرفة)، فلم يتردد فى المتن إلا معرفة أيضًا، حيث جاء معرفا (بأل) سبعا وثلاثين مرة، ومعرفا بالإضافة سبع مرات، ولم يأت نكرة بحال، وكأن (كتاب الأرض) كان عن (أرض) معهودة بين المبدع والمتلقى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٥)

إذا كان هذا ما قاله (كتاب الأرض)، فماذا قال (كتاب الدم)؟ إن المقول الأول (للدم) يستدعى (الأرض) رفيقته في (العنوان)،فالدم هو لغتها الوحيدة، أو الأصيلة، فإذا أرادت أن تفصح عن نفسها، أفصحت بهذه اللغة التي تجيدها إجادة تامة:

قد تفصح الأرض عن قطرات الدم الباقية(٢٢).

فإذا كان الدم لغة الأرض، فإن مفردات هذه اللغة تدخل دائرة الدموية أيضًا:

المدن الدامية ص ١٧٣.

الحقول الدامية ص ١٧٣.

السهول الدموية ص ١٧٥.

الرصاص الدموى ص ١٤٨.

الساقية الدم ص ١٨٠.

النعيمة الدامية ص ١١٤.

أقبية الدم ص ٥٩.

المهرة دم ص ٥٤، ٥٥.

الفسفية دم ص ٨٥.

التواشيح دماء ص ١٠٥.

الظلام دماء ص ١٢٠.

الليل دماء ص ٩٥.

التاريخ دماء ص ١٣٦.

الجذور دماء ص ١٨٢.

الشجر دماء ص ٣٣.

إن سعى الشعرية لتحويل العالم إلى طبيعة دموية يتوافق مع الوعى الأسطورى المتكئ على الاسطقسات الرباعية التكوينية: الماء، النار، التراب، الهواء. ذلك أن تداخل عنصرى (الماء والنار) ينتج الدم أى (الحياة)،فتحويل العالم إلى واقع دموى، يعنى - ضمنا - أنه واقع حى، حتى ولو كانت حياة مصبوغة بالدمار.

وليس معنى أن الدم هو لغة الأرض، أن الدم مفردة صامتة.. بل إن للدم لغته أيضا، هى اللغة التى نلمسها فى تحولات الوجود:

كنت أمشى فى الدهاليز وأبواب الجوارى
جسدى يسترق السمع على صوت الدماء
وهى تغلى فى الحقول الدموية(٢٣).

وكلام الدماء فى الديوان يتوافق مع كلام الذات، أو لنقل إن رؤية الذات لواقعها تنعكس على تعامل الدم مع هذا الواقع، فإذا رفضت الذات عالم المدينة، فإن الدماء توافقها على هذا الرفض، وإذا رفضت الذات عالم السلطة، فإن الدم يسبقها فى هذا الرفض، لأنه واقع فى حدود سيطرتها القهرية؛ فالخطاب يتوجه بالحديث إلى النهر قائلاً:

أيها النهر الأليم
فانتظرتُ الطحلب الأخضر من قلب الرميم
وانتظرتُ الصوت أن يطلع فى صدرك
مسكوبا من الريح ومن قلب الجوامد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن النيران

لكنك لم تنطق وأبقيت دمى فى ظلمة السجن رهينة(٢٤).

إن فاعلية الدم الانتشارية لم تكتف بعالم الأرض، بل تجاوزته إلى عالم السماء، فإذا الشمس مكون دموى:

صوتكَ الضائع رمح حجرى فى كيانى
وارتعاشاتكَ تفجير رهيب فى الخلايا
وانعكاساتكَ فى العين شموس دموية(٢٥).

وإذا كان الدم - فى كل ذلك - قد مثل حقيقة الوجود العام فى بعديه التدميرى والتكوينى، فإنه أيضا قد اتصل بحقيقة الوجود الخاص للذات، وحضورها التنفيذى فى العالم:

فى وخم الزرائب الليلية
حلمت أنى عشبة طرية
تعبر بين الفرث والدماء(٢٦).

لقد لاحظنا أن تردد دال (الأرض) فى متن الديوان قد حافظ على طبيعته النوعية التى جاء عليها فى العنوان من حيث كونه معرفة، ولا كذلك دال (الدم)، إذ تردد إحدى وأربعين مرة، جاء فيها خمسا وعشرين مرة محافظا على طبيعته التعريفية فى العنوان، أى معرفا (بال)، وجاء عشر مرات معرفا بالإضافة، وست مرات فى صيغة النكرة. وهذه المخالفة تضعف من العلاقة الرابطة بين الخارج الصياغى والداخل التعبيرى، ومن ثم حاولت الشعرية أن تعيد لهذه العلاقة حميميتها، وذلك بتقديم بدائل لهذا (التعريف) الغائب، ومن هذه البدائل (الوصفية) التى تزيل من الدال النكرة بعض إبهامه، وتدخله فى منطقة التخصيص، أو الخصوصية، ونلاحظ ذلك - مثلا - فى ملفوظ الحاكم بأمر الله:

حينما أرجع للقصر على ظهر الأتان
أجد الأرض دماء تتوجع(٢٧).

إن البنية التركيبية فى هذين السطرين قد سعت للتغلب على مجىء (دماء) نكرة، بعدة وسائل، فأولا جاءت بجملة النعت (تتوجع) لتخصص هذه الدماء، وتدفعها إلى منطقة التدمير والألم من ناحية، وتعطيها قدرة ترددية متكررة، فهذا التوجع المرتبط بالدم لا يعرف التوقف، وبالتالى فإن هذه الدماء لا تعرف التوقف أيضا من ناحية أخرى.

ثانيا، فإن دال (دماء) قد ارتبط بدال (الأرض) المعرفة عن طريق وحدة الوظيفة التى يقوم بها كل منهما فى التركيب، فكلاهما (مفعول به)، مما يعنى وجود تماسّ صياغى ودلالى بينهما يتيح لعملية التعريف فى الدال الأول أن تتسرب - على نحو ما - إلى الدال الثانى.

ومن هذه البدائل (العطف) فى مثل قول الخطاب:

ورأس قتيل - نجا قاتلوه وخلوه بين القفار
ينز دما ونجيعا -(٢٨).

فالعطف - أصلا - يقوم بمهمة عودة ما بعد حرف العطف إلى ما قبله ليربطه به - على التوافق والتخالف - كما سبق أن عرضنا - فالنجيع هو الدم عندما يتحول إلى السواد، أى أنه دم أيضًا، وهو ما يكشف - نوعا ما -

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عن حقيقة الدم الذى ينز من القتيل، وانه متعدد الخواص والمواصفات، وهذا التعدد يعوق عملية التعريف النحوية.

من كل هذا يمكن القول إن تردد دال (الدم) فى متن الخطاب قد حافظ بقدر استطاعته - على التكوين الصياغى الذى جاء عليه فى العنوان.

(٦)

واللافت ان فاعلية هذا العنوان (كتاب الأرض والدم) كانت فاعلية موسعة وممتدة، لكنه امتداد مزدوج يتحرك إلى الوراء ليستدعى نبوءة حضوره إلى الواقع الإبداعى لهذا الشاعر (عفيفى مطر)، ثم يتحرك إلى الأمام ليلاحق مجموع الدواوين التالية عليه، أو لنقل إننا فى مواجهة كتاب منجّم قدمت فيه الذات قراءة فريدة لعالمها بكل محتوياته الموروثة والطارئة، وفى كل مرحلة تقوم بعملية إحلال وتغيير للمؤشرات الإعلامية توافقا مع تغير الرؤية ونضجها، وانتقالا بالشعرية من دائرة التجاوب إلى منطقة المواقف والأحوال والمقامات، وتوظيف (المشاهدة) بديلا عن الرؤية، للإمساك بالموادالاولية للوجود وحصرها فى دالين متنافرين متكاملين (الأرض والدم)، وقد عبر عمر بن الخطاب - يوما - عن هذه العلاقة التنافرية بينهما عندما قال لقاتل أخيه زيد: «والله لا أحبك حتى تحب الأرض الدم المسفوح»، أما التكامل فهو ما صنعته القدرة الإبداعية لعفيفى مطر فى خطابه الشعرى على وجه العموم.

إن نبوءة التوافق الذى آل إلى نوع من التوحد قدمها عفيفى فى ديوانه (يتحدث الطمى) بوصفه مرحلة من مراحل إنتاج (الكتاب)، وتقلبه بين التكوين والتدمير، فعلى مستوى التكوين، يقول فى (مهر الصيف) سنة ١٩٦٥:

طفلى فى ظلمة بطنى يحلم أحلام الشهر الرابع
يتخلق منى عضوا عضوا
يتدفق فيه الماء الطافح من جنبى
ينسل إليه عبير الأرض خلال الدم(٢٩).

وعلى مستوى التدمير يقول فى (دم على الأيدى) سنة ١٩٦٥:

خلال الأرض ينسكب الدم المسفوح
ويصرخ قطرة قطرة
لكى تقتص أيدينا
لما أرداه نصل القاتل السفاح
من الأحلام والخمرة(٣٠).

وإذا كان (كتاب الأرض والدم) قد تحرك بنا هذه الحركة التراجعية، فإنه يتحرك بنا حركة أمامية أوسع مدى، حيث يحضر هذا المؤشر - على نحو من الأنحاء - فى مجموعة الدواوين التى لحقته، فقد فرض نفسه عام ١٩٨٦فى (أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت)!

قلت أمشى فى عروق الأرض أشهد ساحة البدء المجلجل والختام كيف استتمت نارها ورمادها فى الخطوة الأولى، وكيف انشق من مهل الغمام برق من الدم فاستضامت تحته الأطلال والأجداث(٣١).

فالذات هنا تتكئ على (المشاهدة) التى قدمت لها حقائق الوجود الأولية التى وصلت بين (الأرض) و (الدم) عند نقطة الكشف التى قدمت الحقيقة الأولى لهذا الوجود: الأطلال ـ الأجداث، حقيقة الموت المنتج للحياة.

وفى عام ١٩٩٣ يقدم الإبداع دفقة إضافية فى سفر شعريته خلال مؤشر إعلامى إضافى هو: (فاصلة إيقاعات النمل) لتستكمل قراءة (الدم) فى حضرة (الأرض) فى (براح الكتب المخطوطة):

ريشة الله على أروقة المرمر، سرج من سرس الليل

جواد باذخ الزينة بالكوفى والنسخى يعدو فى

براح الكتب المخطوطة

الآفاق والأرض على ميزان ما كنت به

أوصيت من عقد نكاحات شعوب

وانصهارات دم فى أول البهجة بالإنسان(٣٣).

وفى عام ١٩٩٤ يحضر (كتاب الأرض والدم) خلال مؤشر اخر هو: (احتفاليات المومياء المتوحشة)، حيث يستعيد دال (الكتاب) الغائب حضوره صراحة فى (الموت والدرويش):

وكانت الصحراء تُشوى ثم تُرسل فى خوابى الزيت

من بلد إلى بلد

وأهلوها هم الأشباح والرمم التى

تنحلّ فى كيمياء زنزاناتها

خمسين عاما . . والدم المسطور بُقرأ فى كتاب الأرض(٣٤).

وعلى نحو قريب من هذا الحضور يتدخل (كتاب الأرض والدم) فى (رباعية الفرح) مع إحداث تعديل فى ترتيب الدوال ليستعيد العنوان الأول طبيعته التركيبية التى فقدها فى النص السابق بتقدم دال (الدم) على دال (الأرض)، وقد بدأ التعديل بتقديم كتاب مستقل للأرض أولا:

وكتاب الأرض ينقلب بين التآويل(٣٥).

ثم يتسع الكتاب ليعيد للأرض علاقتها الحميمة بالدم:

ناديت والفجر المشعشع تحت أجنحة الغراب

يستنفر الطير الأوابد ـ من مجاثمها البليلة بالتذكر ـ

للسياحات العلية فى اجتلاء الأرض والدم(٣٦).

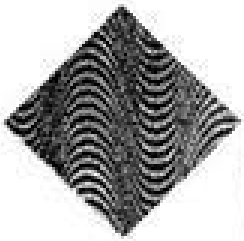
إن حركة هذا المؤشر الإعلامى (كتاب الأرض والدم) التراجعية والأمامية، ثم توقفها عند ديوان بعينه، تؤكد صحة ما طرحنا من أن الديوان يمكن أن يحضر ملخصا فى العنوان من ناحية، كما أنه يمكن أن يضم غيره من الدواوين السابقة واللاحقة من ناحية أخرى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

(١) أساس البلاغة ـ الزمخشري ـ كتاب الشعب سنة ١٩٦٠: مادة أرض.
(١) ديوان كتاب الأرض والدم ـ محمد عفيفي مطر ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ٩٧: ١٦.
(٢) السابق: ١٧، ١٨.
(٣) السابق: ١٠٤.
(٤) السابق: ١٤٣.
(٥) السابق: ٨٥.
(٦) السابق: ١٧٤، ١٧٥.
(٧) السابق: ٨١.
(٨) السابق: ١٥٠، ١٥١.
(٩) السابق: ١٠٤، ١٠٥.
(١٠) السابق: ١٧٣.
(١١) السابق: ١٤٧.
(١٢) السابق: ١٢٦.
(١٣)السابق: ١١٩.
(١٤) السابق: ١٧٥.
(١٥) السابق: ١٥٠.
(١٦) السابق: ٤٦.
(١٧) السابق: ٩٧.
(١٨) السابق: ٨٧.
(١٩) السابق: ١٠١.
(٢٠) السابق: ٩٥.
(٢١) السابق: ١٧٩.
(٢٢) السابق: ١٥١.
(٢٣) السابق: ١٧٣.
(٢٤) السابق:٩٧.
(٢٥) السابق: ٧٩، ٨٠.
(٢٦) السابق: ٥٢.
(٢٧) السابق: ٨٥.
(٢٨) السابق: ١٤٩.
(٢٩) ديوان يتحدث الطمي ـ محمد عفيفي مطر ـ مكتبة مدبولي: ٤٦.
(٣٠) السابق: ٣٢.
(٣١) ديوان أنت واحدها وهي أعشاؤك انتثرت ـ محمد عفيفي مطر ـ آفاق عربية ـ بغداد سنة ١٩٨٦: ١٢.
(٣٣) ديوان فاصلة إيقاعات النمل ـ محمد عفيفي مطر ـ شرقيات سنة١٩٩٣: ٣٨.
(٣٤) ديوان احتفاليات المومياء المتوحشة ـ محمد عفيفي مطر ـ سينا للنشر سنة ١٩٩٤: ٤٢.
(٣٥) ديوان رباعية الفرح ـ محمد عفيفي مطر ـ رياض الريس للكتب والنشر ـ لندن: ٤٥.
(٣٦) السابق: ٩٩.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



الليل والانتظار

الليل فوق دارنا أعماقه أسرار
يجرّنا إلى مدى حدوده النهار
ونحن تحت جنحه أطفاله الصغار
الليل فوق دارنا هياكل قديمه
توصوص النجوم فى دروبها البهيمه
ونحن خلف بابنا فى كفه الرحيمه

يشدّنا انتظارْ

وتلتقى الأبصارُ فوق الصمت بالأبصارْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونحـــن فى انتظـارْ

ونحـــن فى انتظـارْ

لغائـبٍ سيرجع اللـيلة فى القطار

وساعة الجدار لاتسير. . . لا تسيرْ

دقـاتها تطفئ صفو حلمنا المنيـرْ

تقطـــّرت فى الصمت مثل دمعة الأسير

وقد مضى النهار

وهوّم التذكار فى نفوسنا الملوله

وخيّم الترقب المرير. . والكهوله

تدب فى آمالنا الغريرة الخجوله

وتهمسين: «ربما يعود فى السحرْ»

وتلتقى الأبصار بالأبصار فى حذرْ

وساعة الجدارِ فى دقاتها قَدَرْ

ونحن فى انتظارْ.

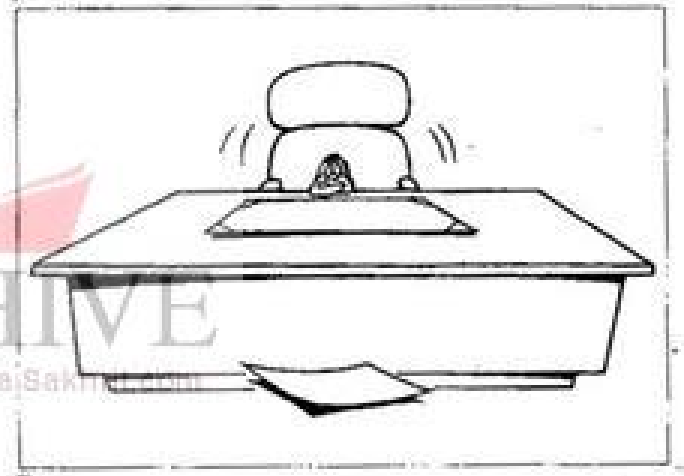
نساء سلمان.. ودلافينه

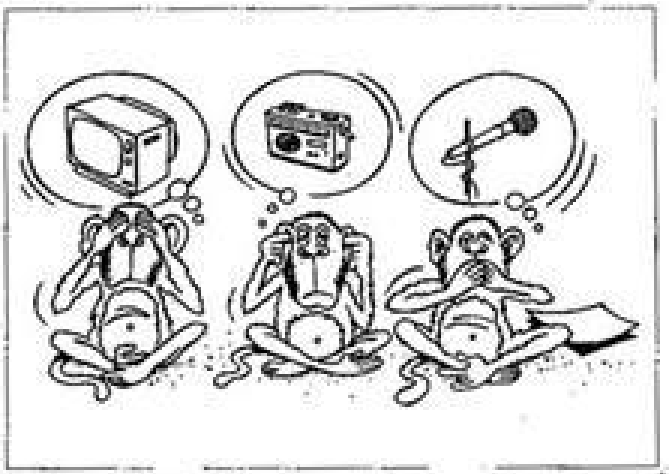
يتميز الفنان القطرى سلمان المالك بروح ساخرة برعت حساسيتها فى التقاط المفارقات وتجسيدها، وهو لايعتمد فى هذا على مصدر واحد أو على تيمة محددة، بل نراه يلجأ إلى الواقع وإلى الطبيعة، ولايفوته أحيانا أن يطلق لخياله العنان، لنرى فى أعماله عناصر يصعب أن نردها إلى مصدر واحد مباشر؛ والمهم أنه يظل فى كل الأحوال فنانا حساسا لما يمور به الواقع الخصب من قضايا ومايطرحه من أسئلة، ولعل التزامه الفنى هذا، يصدق على لوحاته بقدر مايصدق على رسوم الكاريكاتير التى ينشرها بانتظام فى الصحافة القطرية.

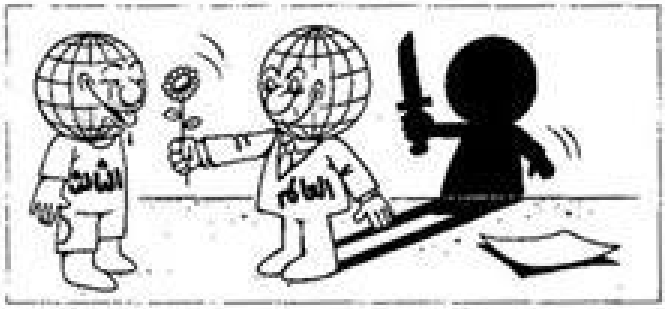
غير أن هذا الالتزام، لم يكن مقيدا لخيال الفنان إلى الحد الذى يمكن أن يوقع أعماله الفنية فى أسر المضامين الأدبية المباشرة، واللوحات المنشورة هنا دليل حى على إخلاص الفنان لفنه مع إخلاصه لرؤاه الثقافية وقناعاته الفكرية، إنه يحاول أن يصنع تأليفا حيا يجمع بين الواقع الإنسانى الذى يمثله رمزيا جسد المرأة، والطبيعة التى يمثلها رمزيا الدلفين، وليس هذا الجمع محصلة للقاء بين عنصرين متمايزين، ولكنه بلاغة رمزية توقظنا على مقدار تخلفنا حين ننظر إلى المرأة على أنها مجرد جسد نستمتع به ونلهو فى سيرك الحياة، كما نستمتع بألعاب الدلفين فى السيرك الحقيقى.

لقد استطاع الفنان أن يوظف فكرته لصالح خطوطه وألوانه وأشكاله، بدلا من أن يعكس الأمر فيوظف هذه العناصر الفنية فى صالح الفكرة، وهذا هو ماأنقذ معظم أعماله من الخطابة وحررها من قبضةالشعار. ولن نستطيع أن نتأمل هذه اللوحات بعمق، من غير أن ننتبه إلى أننا لانستطيع أن نتحرر من غير أن يتحرر نصفنا الآخر، فإذا أردنا أن نعيد إلى المرأة إنسانيتها ودورها الفاعل فى المجتمع، فليس أمامنا إلا أن ننزع عنها هذه الخيمة التى تغطيها من قمة رأسها إلى قدميها، حينئذ فقط ستسفر عن وجهها البشرى، وتكف عن أن تكون مجرد نسخة أخرى من الدلفين، ذلك الحيوان المائى الجميل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com







ARCHIVE

كاريكاتير سلمان

ابراهيم فارس

مائيات الفنان محمد الطراوى

احد اهم الملامح فى تجربة الفنان محمد الطراوى هو الحيوية والروح الإنسانية المشعة فى عمله التشكيلى، فهو باستخدامه للالوان المائية كخامة عسيرة فى التصوير، يقوم بعملية غير مستهلكة فهو فى اغلب اللوحات لايرسم بالخط ثم يملأ مساحات لونية بالاكواريل كما هو شائع ، خصوصا فى تصويره للبورتريهات بل هو يصور مباشرة شيء بالفرشاة كما لو كانت خامة زيتة، والصعوبة فى الاكواريل تكمن فى إنها الوان شفافة لحد بعيد، كما انها الوان هاربة بمعنى انها لا تعطى درجة اللون المقصودة مباشرة، ثم أنها الوان متسربة ويتشربها السطح التشكيلى بسرعة، كما أن البقعة اللونية تتسع دائرتها دائما، كما أن الفاصل بين اللون واللون صعب تحديده بسهولة. وليست المسألة فى صعوبة التحكم فى درجات اللون بل القدرة الحقيقية تكمن فى استخدام درجات لونية من الالوان التخليقية غير الأصلية، مثل البيج والبمبى واللبنى والرمادى إلخ... والتى يصور بها البورتريهات بالذات، فالملامح وتحديدها واختلاف درجات اللون الواحد فى الوجه لإعطاء تأثير وإحساس معين هو المقدرة الحقيقية فى استخدام الطراوى للاكواريل، فربما كان تصوير المناظر الطبيعية ليس بهذه الصعوبة فى البورتريه ولذلك وجب على الفنان استخدام الخامة بهذا المنطق غير الشائع بطريقة الاستسهال. بل هو يختار الصعب وغير التقليدى، وقطعا هو يريد عرض ملكاته وقدراته فى فن التصوير.

يبدو جليا عشق الفنان محمد الطراوى للإنسان وللبيئة التى ينتمى إليها فى إصراره على اظهار جماليات هذا الإنسان وهذه البيئة، فهو يصور الإنسان ظاهرًا وخفيًا، يقدمه فى البورتريه بنسبه الطبيعية والكلاسيكية تمامًا، إظهارًا لقدرته على المحاكاة والتصوير، فبالرغم من استخدامه للاكواريل إلا أنه يصر على إبراز الملامح وتقاسيم الوجه الإنساني، وتعبيراته من خلال هذه الخامة محاولا تطويعها واستنفاد

أقصى طاقاتها على التعبير، كما يتضح أيضا هذا العشق من خلال تصويره للمناظر الطبيعية التي تبدو متحركة ومتوهجة، فتشعر بوجود الإنسان في اللوحة بروحه وصفاته برغم غيابه تشخيصيا، وفي اللوحات التي يصور فيها المنظر الطبيعي بواقعية وتشخيصية لانه هنا يعبر عن إنسان معين ومكان معين. وتغيب هذه الروح في اللوحات التي تحمل سمات تجريدية تخرج الشكل الفورم عن دلالاته الإنسانية والبيئية، وتبعده عن منطقة الشحن العاطفي والانفعال الوجداني الذى تتميز به تجربة الطراوى وتكتفي بالإيحاء به والإشارة إليه، ومن ناحية أخرى تبدو هذه المنطقة في الأداء وفي اللغة التشكيلية بعيدة عن نسيج التجربة الوجدانية للفنان وليست المشكلة هنا تتعلق بنمط أو بمنهج بقدر ما تتعلق بالتجانس والانسجام في التجربة الفنية، لأن كل منهج في التشكيلي أو الفن يتطلب لغة وأدوات خاصة به، تتناسب مع أداء الفنان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سي في ستيراسان
ت: سوريال عبد الملك

الانقزام تكبر*

عندما أحسَّ جيريجان مينون Girijan Menon بشيء من السكينة .. نهض واقفا، أخرج من جيبه علبة مسحوق الزعفرانِ التي أتى بها من معبدِ الأم الإلهة ومسح جبهته بالزعفران، وجد نفسه يتمتم «آه يا إلهة الوهم العظيمة! أيتها الإلهة الصامتة! آه أيها الشيطان !» مدَّ يدَه فجاء من فوق الصوانِ بالكتاب المقدس الذي يصف حياةَ الإله كريشنا، ذهب به إلى الشرفة الأمامية.. وجلس على مقعدٍ مريح.. ثم راح يتلو من الذاكرة «إن الشخصَ الذي لا يستخدم الفضائلَ المسيطرةَ على العناصرِ الثلاثة ـ الضوء والماء والتراب ـ استخداماً عبثياً يستطيع بسهولة أن يتخلص من الكذب.. وفي طريق الصدقِ المستقيم سوف يدرك الحقيقةَ الأسمى»

فجأة، اندفع كارناڤو Karnavu إلى الشرفة كنوامة إعصار يبحث عما يدمره، وظل جالسا على مقعد في الشرفةِ حتى انصرف.. بينما ظلتْ أصداءُ صراخِه تخترقُ الجدران «كان أفضلَ لك لو ظللْتَ تتجول بحقيبة حلاقة عبر الخمسة والثلاثين عاماً الماضية، لقد وصلت إلى وظيفة رفيعة.. وجاءتك فرصٌ عديدة، إن أيَّ موظف مثلكَ في الغابة.. يمكنه أن يجمع ثروةً محترمةً قبل أن يحال مثلكَ إلى المعاش، حتى حارس الغابة.. الحقير.. يمكنه أن يكسب مئات الآلاف من الروبيات.. لكن أنتَ.. أنت الذي شغلت وظيفةً كبرى»..

---

* مؤلف القصة كاتب هندي وتقعُ أحداثُ هذه القصةِ في ولايةِ «كيرالا» الواقعة في أقصى جنوبِ الهند.. والمطلة على البحر العربيِّ غرباً وعلى المحيط الهنديِّ جنوباً، وقد كتبها مؤلفها بلغة الـ «ما لايالام Malayalam إحدى لغاتِ الهندِ الرسمية، ثم ترجمت إلى باقي لغاتِ الهند ومنها الإنجليزية.

«المترجم»

لم يكن جيريجان مينون يودُّ أن يشغلَ هذه الوظيفة الرفيعة، لقد كان أبوه وعماه مدرسي لغات، وهو أيضا كان يتعلمُ السنسكريتيه، لكنَّ الحميَّ داهمته وهو في الخامسة عشرة، كانت المدرسة السنسكريتية بعيدةً جدا عن منزله لا يستطيع بعد أن أضعفته الحمى أن يذهب إليها سيرا على قدميه ، لذلك لم يكنْ أمامه خيار سوى الالتحاقِ بالمدرسةِ الإنجليزية القريبة، وعندما تخرج في المدرسة قدمَ طلبات لعديدٍ من الجهات منها إدارة الغابات.. التي اختارته وعينته، لم يكنْ يتوقع هذه الوظيفة.. ولم يكنْ يريدها..

في الغرفة المجاورةِ للشرفة.. كانت ابنته سريكالا sreekala تنتحب، ساعاتٌ من البكاء لم تمتصَّ الامها، وبالرغم منها سَمِعَتْ كلَّ كلمةٍ قالها كارناڤر في الشرفة

في محاولةٍ لنسيانِ ما حدث فتح جيريجان مينون كتابه المقدس، لقد بدأ يقرأ هذا الكتاب منذ كان بالقسم الداخليَّ بمعهد التدريب التابع لإدارة الغابات، في الشتاء القارس كان يغطي نفسه ببطانية .. ويركزُ عقله في اشعار الكتاب التي جعلته مسحوراً بها، وهو الآن يحاول أن يقرأ بعض الصفحات.. لكنَّ بكاءَ سريكا لا المتصلَ يمزقُ قلبه، قبل ذلك.. كلما كان يفشلُ في الوفاءِ بالتزاماته أو كلما أزعجه الحزنُ الذي يدقُ رأسه كطائرِ الليل اللحوح، كان قادراً أن يسمو كلَّ شيء بأن يتذكرَ قولَ الإله كريشنا:

«في رتابةِ الحياةِ العملية.. كلُّ شيء يتحركُ حركةً آلية هنا أو هناك بطريقةٍ مرسومة سلفاً»

كل مظاهرِ الحياةِ كانت حقا آلية، الحركة والسكونُ كانا مقررين سلفاً.. لا يمكنُ تغييرُ أيهما فهما غيرُ قابلين للتغير أو الجدل، لماذا إذن يقلق نفسه بتدبيرِ الأمور؟! لكنه اليوم .. وهو يكرر كلمات كريشنا.. أصابته الدهشة.. فقد لاحظ أنها تفتقرُ إلى تألقَ القدرة على الإقناع .. بينما ظلتْ كلماتُ كارناڤر تدقُ رأسه «لو كنتَ مسلحاً بعقيدةِ حلاقٍ على مدى خمسةٍ وثلاثين عاما...»

طوال حياته الوظيفية لم ينطقْ بكلمةٍ ضدَّ إيمانه الراسخ، مع بدايةِ أيامه في الوظيفةِ قرأ عن موظف حكوميَّ قديرٍ محترم.كان هذا الموظفُ مهندساً وضع تصميم أحدِ سدودنا المشهورةِ عالمياً وأشرف على تنفيذه، أثناءَ بناءَ السدَّ اعتاد المهندسُ المحترم أن يسكن خيمةً تطلُ على موقع العمل .. يسهرُ فيها حتى منتصفِ الليل.. يكتبُ ويرسُم ويحسبُ ويراجعُ في ضوءِ مصباح البترول الحكومي، وعندما يفرغُ من أعمالهِ الرسمية ويبدأ عملاً خاصاً به كقراءةِ كتابٍ أو كتابةِ رسالةٍ إلى ذويه.. كان يطفئ مصباحَ الحكومةِ ويشعلُ مصباحهَ الخاص، وكان رجلاً كاملاً يدافعُ بشدةٍ ليمنع استخدام المالِ العامِ في أغراضٍ شخصية، في ذلك اليوم البعيد الذي قرأ فيه جيريجان مينون عن هذا المهندس.. اشترى من مالهِ مصباحا وبعضَ الكيروسين.. وبدأ يستخدمهُ كلما سهر في خيمته لأمر يخصه.. بعد أن يطفئ مصباحَ الحكومة، والخطابات الحكومية المرسلةُ من إدارة الغابة.. كان يأخذها من العاملِ المكلفِ يختمها بخاتم الحكومة لكي يراجعها.. ثم يعيدُ مراجعتها حتى يتأكد أنه ليس بينها خطابات شخصية يمكنُ أن تُرسل على نفقةِ الحكومة.

خمسةً وثلاثون عاما.. لم يُشَوِّه خدمتَه أيُّ إهمالٍ أو مخالفة، لذلك نال كل حقوقه في الترقّي ومعاشه الآنَ يبلغُ القصى ما تسمح به القوانين، لكنَّ كارتالو يقولُ إنني لم أحصلْ على شيء من وظيفتي!! عندما قسّم الميراثُ بين أمي وخالتي الصغرى كنت أنا الذي شجعت أمي على شراءِ نصيب أختها في هذا المنزل، وبما ادخرته عبرَ عشرِ سنوات في الوظيفةِ سددت ديونَ المنزل، وعندما قسّمَ الميراث مرةً أخرى بيني وبين أختي اشتريت نصيبها في المنزل بالسعر الذي طلبته رغم أني سددته بصعوبة، ليس هذا فقط بل إني تحملت أعباءً عائليةً ثقيلةً منذ صرتُ موظفاً دون أن أشعرَ بضيق، بل إني كنتُ سعيدا كرجلٍ يتحملُ المسئولية كاملة.. مسترشدا بالكتاب المقدسِ الذي ينصُّ على تقسيم ثروة الإنسان إلى خمسة أجزاء.. جزء للأهل .. وجزء لتمويل وصايا الديانةِ الهندوسيةِ إلى أفعال.. والثالث للصدقة.. والرابع لشئون البهجة.. والخامس.. الخامس؟ حاول أن يتذكر فلم يستطعْ، فتح الكتابَ المقدسَ على الفصل الخامس.. ثم السادس.. لم يجدْ ما يبحثُ عنه إلا في الفصل الثامن.

ارتفع بكاءُ سريكا لا، تذكر أن كارتالو لم يكلفْ نفسه رؤية زوجةِ ابنهِ أو السؤالَ عن حفيده، كلُّ العبارات التي صرخ بها كانتْ تطالبُ بالمال، أغلق جيريجان مينون كتابه المقدسَ ووضعه فوق الصوان.

كان يوشكُ أن يدخلَ من الشرفةِ ليواسيَ سريكا لا عندما حدثَ حدثٌ غيرُ متوقع، دخلتْ سيارة «جيب» من بوابة البيت إلى الفناء، وخلفها دخلت سيارةٌ أجنبية حمراءُ زاهيةٌ توقفتْ بجانب البيت، رأى جيريجان ورقة ملصقة على زجاج نافذتها تدلُّ على أن صاحبها عضوٌ في نادٍ دوليٍّ بالغ التكاليف، هبط من «الجيب» شابٌّ يرتدي قميصًا وبنطلونا ثم هبط خلفه آخرون لا يعرف أحدًا منهم، تبدو عليهم جميعا مظاهرُ الثراء، قدم أحدهم نفسَه لجيريجان قائلا «كاهن المدينة» ثم التفت نحو الآخرين وقدّمَ أحدهم «مندوبُ الحكومةِ في ولايتنا»، في البدايةِ لم يتعرفْ جيريجان على أيّ منهم، لكنْ بعد ذكر المؤسسات التابعين لها لم يبْدوا غرباءَ في عينيه، قدّمهم كاهنُ المدينةِ واحدا فواحدا مرةً أخرى بالتسلسل التنازلي لمراكزهم الاجتماعية لكن هذه المراكز استقرت في أذنَي جيريجان بما يشبه: إمبراطور.. شيخُ قبيلة.. حاكمُ ولاية.. عمدةُ قرية، وعند ذلك رفع الرجلُ القادمُ في سيارة أجنبيةٍ زجاجَ نافذتها ثم أغلق بابَ السيارة.. وجاء إلى الشرفةِ يلاعبُ بيده سلسلةُ مفاتيح، كان مايزالُ في الشرفة مقعدٌ خالٍ.. لكنهم جميعا نهضوا مقدّمين له مقاعدهم، قال كاهنُ المدينة:

- لعلك لا تعرفه يامستر مينون! إنه «إي.كي. .A.K» صاحب مجموعة شركات إي.كي. ابتسم صاحبُ الشركاتِ ابتسامةً كاذبةً بينما استطرد الكاهن:

- إن كلَّ شركاتِ وأعمال A.K.F تقع خارج ولايةِ كيرالا وقد أسس مؤخرا وكالة مالية لأعمال المقاصةِ في ميناء كوشين، وهذا العام زرع خمسمائةِ فدان بنباتِ الكاكاو ، هل يمكن أن نسمحَ لرجالنا أصحاب الأعمال/ بأن يبددوا كل جهودهم خارج ولايتنا؟!

حدّقَ جيريهان مينون فى كاهنِ المدينة.. فراى فى جيبه الشفافِ قلما اجنبيا وولاعةً فاخرة، اخرج الكاهنُ علبة سجائر ثمينةً من جيبه.. وبالولاعةِ الاجنبيةِ اشعل لنفسه سيجارة، ولأعةً من طراز جديد تجذب الانظار.!!

علق احدهم قائلا:

ـ منذ يومينْ احضر اخى هذه الولاعةً من الشارقة .. إنّ رجالَ الجمارك لا يستطيعون كشفَ اخى مهما كان ذكائهم، فهو بعدٌ جيبا سرًيا صغيرا فى حقيبةِ يدهِ ويهرّبُ فيه ما يشاء

يا للغلام الماكر!! ضحك الجميعُ إعجابا بالغلام.. ما عدا جيريهان مينون، هل خداع رجالِ الجمارك يدعو إلى الإعجاب؟!

اخيرا وجهَ إى. كى الحديث إلى الموضوع الذى جاءوا من اجله قال لمستر مينون:

ـ سيدى ! هل حقيقةً انتَ تخططُ لبيعِ هذا البيتِ والحقول المحيطةِ به؟

إن مينون رغم معاناته لم يفكرْ فى هذا الحلّ إلا فى اليوم السابق! تحدث عنه إلى شخصٍ واحدٍ او اثنين، ولكن.. قبل بزوغ الفجر بدأ طالبو الشراء يتدفقون!! شعرَ جيريهان مينون كأنه مخدّر، ولم ينتظرْ «اى. كى». إجابةً عن سؤاله فاستطرد:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ إن هدفى ليس مجردَ بناءِ بيت اقيمُ فيه ، لقد خبرنى رئيسُ المجلسِ ومندوبُ الحكومة المركزيةِ بان هناك خطةً لشقِ طريق. وإقامةِ مجموعةِ منشآت بالقرب من هنا، ففكرتُ ان ابنىَ هنا مطعما ومسرحا ودارا للسينما وعدةَ محالٍ لبيع المرطبات.. وفى الجانبِ الجنوبىِ من بيتكَ توجدُ ارضٌ فضاءٌ تكفى لإنشاءِ حمامِ سباحة..

نظر جيريهان مينون فى يأس نحو الجنوب، فى حقلٍ هناك احرقتْ جثةُ جدته ثم جثة امّه.. فى نفسِ مكانِ الحرقِ اقام رابيةً زرع فوقها نبات الرّيحانِ المقدس .. كلّ مساءٍ فى الماضى كان يشعلُ فوقَ الرابية ـ فتيلاً من القطنِ يظلُ يشتعلا حتى الصباح، ركزّ مينون عينيه على نباتات الريحانِ فى اسى، لقد احرقتْها حرارة الصيفِ اللافحةُ فلم يبق منها إلا هياكلها.

لاحظ كاهنُ المدينةِ شرودَ جيريهان مينون فعاد يتزعّمُ الحديثَ قائلا:

ـ إن مينون يمرُ بصعوبات مالية.

قال هذا وتوقف قليلا وهو ينظرُ للآخرين ثم استطرد.

- إن ابنَ كارناڤو قد تزوج ابنةَ مينون، والذين لا يعرفون كارناڤو اقول: إنه احدُ اتباعنا في الدائرةِ الانتخابية الثالثةِ بالولاية.. وهو صاحبُ مؤسسةٍ لتصنيعِ النبيذ وبيعه بالجملةِ للفنادقِ والحانات، وابن كارناڤو موظفٌ بالحكومة المركزية..

و..

فكر الكاهن في شيء ما أوقفه عن الكلام، ثم ابتسم لمينون وقال له:

- ارجو الا يغضبَكَ كلامي هذا، فقبل كلِ شيءٍ هؤلاءِ الناسُ ليسوا غرباء، والآن يا سادة.. مستر مينون ومستر كارناڤو ليسا على وفاق، ليس هناك سببٌ خطير.. فإنه امرٌ بسيطٌ يتعلقُ بالمال.

ظل جيريجان مينون صامتا ومتّزنا، واعطى الكاهنُ هو الآخرُ استراحةً قصيرة للسانه.. ثم عاد إلى الكلام:

- لكن مستر مينون يواجه مشكلةً اخرى.. فابنُه مَدينٌ للبنكِ الصناعيَ بدينٍ كبيرٍ حلَّ موعدُ سدادِه

انكمش جيريجان مينون من هذا الكشف الوقحِ لحياته الخاصة على الملأ، واستطرد الكاهن:

- اعتقد انَّ مستر مينون بسببِ هذه المشاكل سيسعدُ بثمنٍ معقول لبيته، أو.. دعوني اقول باعلى ثمن.

ظل مينون ساكنا، وفجأة.. خنق إي.كي نارَ سيجارته في المطفأةِ متعجلا ونهض واقفًا يقول:

- اريد ان اناقش امرًا شخصيًا مع مستر مينون

ظل مستر مينون ساكنا ايضًا، لكن.. عندما تزايد الضغطُ نهض واقفا وتقدم إي.كي إلى غرفة داخلية.

- سيدي، عندما افكرُ في وضعِك الحاليّ.. إ.. هذا هو السبب في اني اقول.. إ.. دعنا نصلُ فيما بيننا إلى قرارٍ عن ثمن البيت.

ظل مينون صامتا فاضاف إي.كي:

- سيدي، سأعطيك أعلى سعر

انقضت نظراتُ مينون على وجهِ إي. كي، كان ما يزالُ يشعر بانه في لقاءٍ مع شخصٍ غريب.

- سيدي، أنا أشان. كونجو Achan Kunju

لم ير إي.كي. أيَّ علامة إدراكٍ في عينيْ مينون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سيدى، لقد عَمِلْتُ تحتَ رئاستكَ كحارسٍ فى معسكر غابة (باكولتالا Bakulthala)

ثارتْ فى عقل مينون آلافُ الشكوكِ فاتخذ وجْهه ملامحَ اخرى

ـ سيدى، هل تتذكرُ قضيةً خاصةً بالأرز والسكر الأسمرِ وحَبِّ العزيز تلك الأطعمةِ الخاصة بإطعامِ الفيلة!!. فى معسكر الغابة!! التى سُرقتْ وبيعتْ خارج الغابة وقدمتْ عنها حساباتٌ مزورة!!

وجهُ جيريجان مينون الآن خالٍ من كل الانفعالاتِ ماعدا انفعالا واحدا هو الاندهاش، بعضُ أحداث الماضى اصبحتْ باهتة.. والبعضُ الآخر مازال واضحاً يخترقُ ذاكرته كالإعصار:

ذات يوم ممطر. فى غابة باكولتالا Bakoltala امام الاستراحةِ المسماة قصر الهواء Howa Mahal انحنى امامه رجلٌ خالعا قبعته تذللا وتوسل إليه ان يهبَه شيئا من رحمته. بينما جيريجان مينون كان قد انفجر غضبا وقال: «لا ارغبُ فى الحديث مع لصٍ محتال، هيا اغربْ عن وجهى اغرب وبعد فصل هذا الرجل اضاف مينون فى قرار الفصل هذه الكلمات «قد يكونُ أمثالُ هذا اللصِ حيواناتٍ مفترسة.. وبرغم انها استُؤنِسَتْ فإنها ما تزالُ مفترسة»

كان الرجلُ المقصودُ بذلكِ والذى باع غذاءَ الفيلة خارجَ الغابةِ لحسابه اكثر شراسةً من الوحشِ المفترس.. وكان على المجتمع المتحضّر الأ يسامحه وقد اثنى مدير الغابة على اسلوب مينون فى قرار الفصل واضاف بخطه كلمات مينون إلى تقريره الخاصِ الذى وافق فيه على الفصل، ولما عُرضت القضية على قاضى الاموالِ العامة.. ضمّنَ حكمَه نفسَ معانى كلماتِ مينون، فقد جاء فى الحكم فقرةٌ تقول «إن كلَّ الأعضاءِ العاقلين فى أىِ مجتمعٍ متحضرٍ عليهم ان يرجُموا مثلَ هذا المجرم.»

احسَّ مينون كانما اصابته صاعقة، نظر إلى الورقة الملصوقة على زجاج السيارة.. تلك التى تعلن ان صاحبها عضو بنادٍ دولىٍ مرموق، وظلت عيناه مركزتينْ على الورقة رافضتينْ ان تفارقاها .

ـ سيدى؟ يمكنك ان تذكر اى ثمن.

حدّق مينون فى «اشان كونهو» وراح يتخيل، راى الرجلَ القصير يكبر طولا وعرضا، قدماه تتضخمان، وجسده يمتلئ لحظة بعد اخرى حتى أصبح خرافىَّ القوة، ساقاه تتحسسان اقطار الأرض وتختفيان خلف افاقها، انثنت إحدى قدميه عائدة ادراجها، ودون استئذان مينون هبطت القدم فوق راسه بقسوة.. دافعة إياه فى مياه السباحة، راح يغوص ثم يغوص، متخبطا بين حواف جبل هناك فى العالم السفلىَّ الذى تحته الأفاعى.

ـ مستر أشان كونهور! لماذا أنا بالذات وقد ألحقتُ بك أعظم الأذى؟

ـ أذى؟! يا سيدى لقد أسديتَ لى خدمة عظمى، لو لم تفصلنى من عملى فى الغابة. لكنتُ حتى الآن موظفا يتراوح راتبه بين خمسين وستين روبية فى الشهر أيها الرجل الأمين!!

وانفجر «أشان كونهور» فى الضحك حتى لم يعد قادرا على التوقف، بل راحت ضحكاته تتعالى إلى حدّ الصُّخب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

د. صبرى حافظ

«الكف»

وجدل البنية فى حواريات فؤاد التكرلى

وسط الخلل الرهيب الذى وسم حياتنا الثقافية فى هذه المرحلة الحرجة من تاريخنا العربى الحديث أتوقع أن يحكم انكشارية الثقافة والإعلام فى عالمنا العربى المعاصر المحصار حول هذا الكتاب الجديد (الكف) للكاتب العراقى الكبير فؤاد التكرلى. فقد أصبح الحديث عن الثقافة العراقية أو الانتاج الأدبى العراقى من محظورات مرحلة سيطرة دول النفط على الإعلام العربى، والإجهاز على استقلالية المثقف العربى، وإحكام قبضتها على الثقافة من خلال شراء الزمم وتدبير الحملات لتكريس المتعاملين معها، ومحاولة تمرير التطبيع مع العدو الصهيونى، وتسويغ التعامل مع رموزه الشائهة، وتحويلها إلى نجوم وضحايا عندما يعترض معترض على تصرفاتها. وهذا نفسه هو السبب الذى يدفعنى إلى المبادرة بالكتابة عن هذا الكتاب الجديد الذى صدر مؤخرا من تونس فور تلقى نسخته. بالرغم من أن لدى كتبا جديدة أخرى قرأتها ومازلت أحاور رؤاها، أو أتطلع للكتابة عنها عندما تتسع لى الأيام ذلك. ففؤاد التكرلى واحد من أعذب الكتاب العرب ومن أنصعهم موهبة، وهو كاتب مقل شحيح الإنتاج، فمنذ صدرت مجموعته القصصية الأولى (الوجه الآخر) عام ١٩٦٠ لم ينشر إلا رواية واحدة هى (الرجع البعيد) عام ١٩٨٠ وهى من العلامات الفارقة فى تاريخ الرواية العراقية ومن الروايات العربية المهمة بأى معيار من المعايير، ومجموعة من الحواريات بعنوان (الصخرة) عام ١٩٨٦؛ بالإضافة إلى طبعة جديدة عام ١٩٨٢ من مجموعته القصصية الأولى (الوجه الآخر) أضاف إليها العديد من القصص الجديدة التى كتبها على مدى الأعوام العشرين التالية لصدورها. و(الكف) هو كتابه الرابع بالإضافة إلى رواية جديدة صدرت هذا العام بعنوان (خاتم الرمل) وإن لم يتيسر لى الحصول عليها بعد. إذن فنحن أمام كاتب مقل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يحسب للكلمة حسابها بدقة القاصي الذي يزن كل كلمة ينطق بها بميزان قانوني صارم، فقد أمضى فؤاد التكرلي شطرا طويلا من حياته العملية في سلك القضاء بالعراق حتى أحيل إلى التقاعد. ولا أريد أن أعزو إحساس فؤاد التكرلي التشيكوفي المرهف بالكلمات، وبفداحة مسئوليتها إلى عمله القديم وحده، وإنما هي طبيعة موهبته الإبداعية التي تضعه ضمن زمرة محدودة من كتاب العربية الذين يتعاملون مع الكلمات برهبة واقتدار مثل محمود طاهر لاشين ويحيى حقي وغالب هلسا وبهاء طاهر ومحمد برادة.

وقد صدر كتاب فؤاد التكرلي الجديد (الكف) ضمن السلسة الجديدة «سحر المسرح» التي يحررها الدكتور محمد المديوني صاحب الدراسة المهمة عن المسرح التونسي، والتي أسعدني أن أعرف أنها تعتزم نشر نصوص المسرح التونسي المهمة، وأنها نشرت بالفعل نصين من أعمال المسرحي التونسي الموهوب نور الدين الورغي. فما أحوج القارئ العربي إلى التعرف على عطاء المسرح التونسي الذي اعتبره واحدا من أكثر المسارح العربية المعاصرة حداثة وتجريبية. وقد أثار نشر كتاب فؤاد التكرلي الجديد (الكف) ضمن سلسة المديوني المسرحية الجديدة عددا من التساؤلات يتعلق أولها بجنس هذه النصوص التي تغلب عليها طبيعة فؤاد التكرلي القصصية ونزعته التأملية أكثر مما تغلب عليها متطلبات البنية المسرحية الدرامية. ولذلك فقد حرص المؤلف على دعوتها بالحواريات إيعازا منه للقارئ بأنها نصوص للقراءة والاستمتاع بها على صفحة الورق أكثر مما هي نصوص للعرض المسرحي والتجسيد على الركح، وهو الاسم الذي يدعون به خشبة المسرح في تونس. ليس فقط لأن روح فؤاد التكرلي الشاعرية في الكتابة، والتي تتطلب من القارئ بذل جهد تاويلي واضح تغلب على البنية السردية لها فحسب، ولكن لأن نصوص الكتاب، باستثناء النصين الأخيرين «الثمن الآخر» و «نتنة»، ذات طبيعة تأملية واضحة لايكفي فيها التلقي المباشر الذي يفرضه العمل المسرحي على المشاهد، وإنما تحتاج من القارئ إعمال الذهن وتامل الدلالات، واستبطان الرموز.

ويبدأ الكتاب بنص العنوان «الكف»، وهو نص يكشف عن هم كاتبه الرئيسي وهو العراق الذي يرزح الآن تحت وطأة حصار دولي جائر، بعدما تعرض لعدوان دمر بنيته الحضارية وقتل العديد من أطفاله الأبرياء. فهذا النص الذكي الرقيق الذي يحيل كف الطفل المقطوعة إلى استعارة رقيقة لكل الدمار الذي لحق بالعراق الحديث ينهض على بنية فنية يمكن دعوتها ببنية الحدوس الداخلية التي تمكن شخصياته من سماع أصوات الألم الداخلية حتى قبل أن تفصح عن نفسها في تلك الصرخات الأليمة التي تقض مضاجع النيام، بل تحدس بوقوعها قبل انطلاقها بزمن غير قصير. فألم الفرد قد استحال في النص إلى جزء لا يتجزأ من الألم الجمعي أو الألم القومي الخانق الفاجع الذي استهدف - حسب تصريحات مهندسي الدمار فيه - إعادة العراق إلى القرون الوسطى وتدمير بنيته الحضارية التحتية برمتها. فكيف يجرؤ بلد عربي على اللحاق بركب التقدم، ويؤثر ذلك على الانخراط في ركب التبعية والانصياع لإرادة العدو الصهيوني وحماته؟ ومكان النص هو بغداد التي تعرضت في هذا الشتاء لوابل أسلحة الدمار الشامل التي قدر عليها الحرمان منها، ولم يسمح إلا للعدو الصهيوني وحده بالاستئثار بها في المنطقة. وشخصياته هي الأسر العراقية التي انطبعت تلك التجربة المرة في أغوارها، ووسمت حياتها إلى الأبد وبطريقة لا فكاك معها

من وشمها الرهيب. أما موضوع النص فهو هذا التواطؤ المؤلم على انتزاع يد الطفل العراقي «سرمد» ورميها على قلب أبيه، تواطؤ على قتل الأطفال، أي على قتل البراءة والمستقبل، يسري في عصب النص. وهو تواطؤ خارجي وداخلي معا تنهض بنية النص كله على التقزز من هذا التواطؤ الجمعي الذي أحال الحياة إلى نوع من الموت السرمدي المفروض على الجميع بإشراف هذا المفتش الأعظم الذي حاول الطفل سرمد أن يكتب له رسالته المزودة. ويكشف لنا النص ببراعة اليات سير الجميع في «طريق تقود إلى حيث يتوجب عليك أن تقدم التهاني للمفتش الأعظم، وأن تنحني بخضوع له ولأفكاره وأعماله، وأنت تعلم من الذي لوث كف الصغير من أجل كتابة رسالة لهذا المفتش» (ص.٤)

أما النص الثاني «لعبة الأحلام» فإنه يكشف بطريقة ملهاوية ساخرة عن طبيعة المناخ الرهيب الذي دفع الجميع إلى السير في طريق هذا المفتش الأعظم. فنحن هنا بإزاء شخصية من أغنياء الزمن العربي الردي، الجدد الذين يوقنون في غياب نظام القيم القديم أن ثروتهم ستكفل لهم تحقيق كل شيء، حتى أحلامهم العبثية السخيفة. ويستقدم هذا الغني الجديد مدير شركة الخدمات الإنسانية المستعملة، وهي إحدى شركات الزمن الجديد التي تتخصص في تحقيق مآرب الأثرياء حتى لو تعارضت تلك المآرب مع قيم الفضيلة أو قوانين المجتمع، فقد كان صاحب هذه الشركة قوادا قديما في أحد الملاهي الليلية، وهو ما يؤهله في نظر الثري الجديد لتحقيق حلمه العبثي السخيف. ولكن هذا الفراد القديم يدرك حقيقة أساسية وهي أن الأحلام تتكسر عندما تبدأ اليات تخلقها على أرض الواقع، وهو الأمر الذي لايستطيع الثري الجديد إدراكه فتبدأ اللعبة في التحول بشكل تدريجي إلى كابوس مبهظ يسنادى الجميع ثمنه الفادح، لتتكشف الملهاة عن بعد مأساوي في النص الرفيق. الذي يمهد بشكل أو بآخر لأطول نصوص الكتاب وأكثرها كثافة وتعقيدا وهو نص «أوديب الملك السعيد» الذي يعتمد أسطورة أوديب منطلقاً له ليخلق عبر معالجته الفريدة لها أسطورته الجديدة التي تعي أبعاد المعالجات المختلفة لتلك المسرحية الثرية من تأويل طه حسين النثري والنقدي لها إلى معالجة أندريه جيد الدرامية لها وحتى مسرحية توفيق الحكيم وتعقد علاقاتها التناصية الخصبة مع بعضها من جهة، ومع الواقع العربي الذي يصدر عنه فؤاد التكرلي ويتوجه بإبداعه له من جهة أخرى. وتبدأ معالجة فؤاد التكرلي التهكمية الحانقة للأسطورة بتقرير الجوقة المكونة من أشراف طيبة ونحن أشراف شعب طيبة العريق، نقف هكذا لكي لا نثبت شيئا سوى أننا موجودون بالضعف وليس بالقوة، تحييك بكل احترام أيها الغريب» (ص٦٥) ووجود شعب طيبة بالضعف لابالقوة يوشك أن يكون هو الصيغة الوحيدة الممكنة للوجود بالنسبة للشعب العربي في هذا الزمن الردي». إنها صيغة الوجود العاري من الفاعلية أو الخلو من الماهية، أما الغريب الذي تحييه الجوقة فهو مندوب شركة «نازا» الدولية للتأمين الذي أتى للتحقق من أن موت الملكة جوكاستا التي أمنت طيبة على حياتها بمبلغ خمسمئة مليون دولار، وحان أوان تحصيلة لحاجة «طيبة» الماسة إليه، كان طبيعيا. وتزداد حاجة طيبة لهذا المال بعد أن هل عليها الوباء، وإن لم يدفع هذا أوديب للتخلي عن الملك بل زاده تشبثا به، بعدها خادع الشعب والآلهة معا، ولم يفقأ سوى عين واحدة، وواصل إخفاء الحقيقة عن أهل طيبة الذين استحال وجودهم إلى وجود بلا ماهية.

ونكتشف أن صرف هذا المبلغ الضخم معلق على تقرير من وكيل شركة التأمين، كما أننا نعرف من أحداث

الأسطورة أن وفاة الملكة ليست طبيعية بأي حال من الأحوال، ولكن الملك يحاول رشوة مندوب الشركة، ولما يرفض الرشوة، أي يرفض كتابة التقرير الذي تصرف المملكة بسببه وثيقة التأمين يقرر الملك إعدامه، علّ الشركة تبعث بمندوب آخر يمكنه التعامل بسهولة معه. لكن هذه النهاية لا تأتي إلا بعد جدل طويل حول قيم بالية يتعلق هذا الوكيل بأهدابها، ولايستطيع بها الجواب على سؤال أوديب المفحم: قل لي أيها الشاب، ماذا يعني كل تاريخ الأخلاقيات الإنسانية بعد الآن، بعد أن انفجرت قنبلتكم الذرية؟ قل لي بإخلاص: هل يمكن أن نجد أي معنى في الشرف أو الشجاعة أو الحرية أو الكرامة؟ أي أبعاد واقعية لكل هذه المسميات والجميع مهددون بالفناء؟» (ص٨٤) وهو سؤال مهم في النص الذي يأتي الآن في العيد الخمسين لتفجير قنبلة هيروشيما، وكشف أكبر كذبة في التاريخ، وهي كذبة تبرير استخدامها وتمريره طوال السنوات الخمسين الماضية. إن هيروشيما كما يقول التحقيق المهم الذي نشرته مجلة (نوفيل أوبزيز فاتير Le Nouvel Observateur) عنها بعنوان «أكبر كذبة في التاريخ» بالعدد رقم ١٦٠١ في ١٣يوليو ١٩٩٥ هي الخطيئة الأصلية للمجتمع الغربي الحديث، وهو تعبير دال إذا ما أدركنا مدى فداحة الإحساس بالخطيئة الأصلية في الديانة المسيحية والتي اقتضى التكفير عنها تضحية المسيح بنفسه لتخليص الإنسان من وصمتها الدامغة. لكن فؤاد التكرلي الذي كتب مسرحيته قبل كشف المجلة عن الكذبة الكبرى التي برزت بها الولايات المتحدة جريمتها البشعة يقترب بحس الفنان من جوهر المشكلة، ويعيد طرحها من منظور قيمي وأخلاقي. فما أكثر الأغبياء المضجرون الذين يستنسخون أوديب العصري، لكن إضجارهم يبلغ منتهاه حينما يقترن الغباء بالقوة والسطوة المطلقة كما هو الحال مع الوكيل الذي يملك بكلمة منه، أو بالأحرى بتقرير منه حل مشاكل أوديب الملك ومشاكل شعب طيبة معه أو تعقيدها. وينجح النص في عقد حواره الدال بين زمن الأسطورة وزمن الواقع من خلال المعالجة السردية الحاذقة التي تستخدم في ثنايا لعبة تجاور الزمنين وتفاعلهما حيث يستخدم أوديب الحاسبة الالكترونية في الإجابة على سؤال الوحش، أو يتحدث عن تقرير تشريحي للجثة، أو عن وثيقة التأمين على حياة الملكة، وغير ذلك من استراتيجيات تحرير الزمن الأسطوري إلى زمن فني معقد يدير حواره الخصب مع الواقع.

أما النصان الأخيران في هذا الكتاب، وهما: «الثمن الآخر» و «تتمة» فإنهما ينتميان إلى نوع مغاير من الكتابة تقترب كثيرا من الكتابة الواقعية ومن عالم فؤاد التكرلي التقصصي الفريد الذي يمتزج فيه العنف بالعبثية، ويتارجح فيه الموقف السردي دائما على حافة حرجة تريق الضوء على عبثية المصير الإنساني. فالنص الأول يتناول قضية بالغة البساطة والتعقيد معا، وهي قضية الإجهاض والفقر وكل صيغ المهانة التي يواجهها الإنسان البسيط في حياته اليومية، وكيف يتصاعد ضغط المهانات عليه حتى ينفجر أو تنفجر في داخلة نزعة انتحارية مدمرة للذات وللآخر معا. بينما يثير النص الثاني «تتمة» مدى عبثية صيغ القهر السياسي في المجتمع العربي، وإن كان الكاتب يحرص على تجريد النص من أية دلالات جدية عندما يشير إليه في العنوان الهامشي له بأنه «خزعبلة في حوار» في محاولة لتأكيد البعد الفكاهي أو العبثي فيه. لكن فكاهة فؤاد التكرلي في هذه النصوص من النوع المعروف بالفكاهة السوداء التي تثير المرارة وتدعو للتأمل والتفكير.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبدالمنعم رمضان

قصيدتان

نخلتان

لَمَّا تَعبنا منْ جلوسنَا فى البهوِ
لَمَّا أصبحت عيونُنَا
نحيلةً
من كَثْرةِ التحديقِ والرنوِّ
لَمَّا لمْ يعدْ أمامنا
سِوَى اجْتنَابِ رَغْوةِ الجسْمينِ
صَادَفَتْنَا رغبةٌ أن نتركَ المكانَ
أنْ ندسَّ فى الشّوارعِ الصّيفيّةِ ارتباكَنا
وأنْ نَسيرَ فى اتّجاهِ متْحفِ الفنونِ
أنْ نزورَهُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى الطّابقِ الأرْضىّ كانَ عاملُ المتحفِ يائساً
وكَانَ مفتوناً بأنْ يقلّدَ الشرطىّ
والبصّاصَ
والمهرّبين
كَانَ يائساً
فى الطّابقِ الأعلى من المكانِ
كَانَ فنّانون سُرياليست
يَصْحَبُوننا
ويتْركُوننا نبصُّ فى عيونِهم
ويتركُونا نبصُّ فى عيوننا
ونَسْتبدُ
كَانَ فنّانُون سُرْياليست آخرونَ
يَنْزلون عنْ سَلالَمِ الشّهوةِ
يفْسحُونها لنا
فكان أنْ صَعدتُ خَلْفها
لمّا تعبنَا من صعُودِنا
ولمْ يعُدْ أمامنا سِوَى امتلاكِ رَغْوةِ الجسْمينِ
قالت هيت لك.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نخالة الحروف

عندما وَطئتْ أرْضَ مصرَ
جيوشُ الخليفَة
لمْ يَسْتطعْ (عمرو) أنْ يَتَبَسَّمَ
كَانَ يَخافُ من الإبْتسَامِ
ولكنّه ذاتَ بَهْوٍ قَديمٍ
يَقُومُ على مسْنَدَيْن من الرّملِ
ثمَّ تناخمُه ربْوتانِ وهاويةٌ
أيْقظَ العامليَن لَدَيْه
وأوْفَدَهم للشّيوخِ
وللبَالغَاتِ
وللبَالغِينَ
اسْألوهم عن الماء
جاءَ شيوخٌ وَقَالُوا لَهُ: هو ذاكَ وذاكَ
واطْمأنَّ فجاملهم
ولَمّا نَوَى أنْ يُقيمَ عمارتَه فى الخلاءِ
وأنْ يَسْتقرَّ
ويُنْشئَ بعضَ البيوتِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وَسُورَ المُصلَّى القديمِ
وحاميةٌ للقوافلِ
قالَ: اذْهَبُوا واسْأَلُوهم عن الطِّينِ
جَاءَ شيوخٌ وَقَالُوا لَهُ: هو ذَاكَ ذَاكَ
فلمّا اعْتلى منبرَ الجامعِ
انْسَدَلَتْ رُوحُهُ
وتهدَّجَ
أبْصَرَ فاكهةً تَتَنَفَّسُ تَحْتَ الأَصَابِعِ
أبْصَرَ ريحاً ترنُّحُها النَّظَرات
وتَطْرُدُها
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com
وعَسَاكِرَ يجتمعونَ
وَيَنْصَرِفونَ
وخَلْفَ العساكرِ سَارِيةٌ للمؤذِّنِ
فَاعْتَدَلَتْ شَفَتَاهُ
ولمْ يَسْتطعْ (عمرو) أنْ يَتَبَسَّمَ
كَانَ يَخافُ مِن الإبْتِسامِ
وأوماً للعاملينَ لديهِ
وأوْفَدَهم

اسْألُوهم عن الصَّوتِ
جاءتْ فتاتانِ
لم يَسْتَطِعْ (عمرو) أن يتذكّرَ
كَيْفَ أحبَّ السَّماءَ الَّتى
تَتَدَحْرَجُ فَوْقَ الخيامِ
وكيْفَ أحَبَّ رِمالَ الكلامِ
وكيْفَ أحَبَّ الحُروفَ
إذَا اتكَأتْ فَوْقَ بَعْضِ الحُروفِ
لتَصْنَعَ عَائلةً
كَانَ عمرو يُفكّرُ
كَيْفَ سيُصبحُ شكْلُ الحياةِ
إذَا لمْ نكنْ قَادرين عَلَى وصْفِها
كَانَ عمرو يُطيلُ يَدَيْه
ويُرْسلُ خَلْفَهما نَخْلَ مكّةَ
يُرْسلُ خَلْفَهما الصّحراءَ
ولَمّا تَحَرَّجَ
قَالَ لجارية :
ٱئْتِنى بالفتَاتينِ واحدةً بَعْدَ واحدةٍ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى الطّريقِ إليهِ التقتْ عينُ أُولاهما
بالغلامِ الّذى كَانَ يَرْمقُها
ثمَّ قالتْ كمنْ تتذكَّرُ: أوفْ
ولكنها انصرفتْ دُونَ أنْ تتكلَّمَ
لمْ يَسْتطعْ (عمرو) أنْ يتجاهلَها
وَتَلَقَّتَ
قالَ: ائْتِنى بالفَتَاةِ الّتى لمْ تَزَلْ،
فى الطّريقِ إليه
تعلَّقَ طَرْفُ الرِّدَاء
فأظْهَرَ رُمَّانَتَيْها
وَغطَّتهُمَا
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com
ثُمَّ قالتْ كمنْ تتذكَّرُ: آه
ولكنّها انْصَرَفَتْ دُونَ أنْ تتكَلَّمَ
لمْ يَسْتطعْ (عمرو) أنْ يمنَعَ الإبْتِسَامةَ
كَانَ يُطيلُ يديه
يفكّرُ أنْ يتعلَّقَ فى أوّلِ الصَّوتِ
أنْ يَتَسَلَّقَهُ
ثُمَّ يَفْرِكَهُ

ثُمَّ يَنْخلَ كُلَّ الحرُوفِ
وبَعْدَ قَليلٍ من اللّيْلِ
كَانَ عَلى (عمرو) أنْ يدْخُلَ الغُرْفةَ العَائليّةَ
أنْ يتوقَّفَ مثْلَ المريضِ
وَيَشْرَبَ جُرْعَةَ ماءٍ
ويتْفلَ فى الأرْضِ
لمْ يَسْتَطعْ (عمرو) أنْ يَمْنَعَ الإبْتِسَامةَ
حَنَّ إلى زَوْجِهِ
واسْتَرَدَّ الهواءَ الّذى كانتْ الكَلِماتُ تُبَدِّدُهُ
وَتأمَّلَ أعْضَاءَهَا
رَجَّها
واعتلاها
وَعَلَّمَهَا أنْ تَنخَّ
وَعَلَّمَهَا أنْ تُنبِخَ لَهُ الكَلِمَاتِ
وأنْ تَتَسَلَّقَها
ثُمَّ تَفْركَهَا
ثُمَّ تَنْخلَ كُلَّ الحرُوفْ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مزرعتي

مزرعتي التي أنشأتها بنفسي، وأشرفت على كل صغيرة وكبيرة فيها، أجد فيها لعبة مسلية أحياناً، بل ملهاة مفيدة، أحس بسيطرتي التامة على كل شيء بها، شاهدني الكثيرون وأنا أدور وأتجول بها، زارعاً شجرة تارة ووردة تارة أخرى، أضيف الأرانب والحمام والدجاج والكلاب لها، أما عن القطط فلا تسل، فهي لا تحتاج إلى من يعتني بها، بل تأتي عندنا لوحدها، تصور أن القطط تحاول إخضاع نفسها لقوانيني الصارمة في مزرعتي، كثيراً ما أحاول التخلص منها بل ومطاردتها، إلا أنها تحتمل كل ذلك التعذيب والمطاردة، وسرعان ما تعود، ويروق لها مراقبة تعاملي مع حيواناتي وأشجاري، ولا أذيع سراً إذا ذكرت أنني أعلم بوجودها وبمضايقاتها للحيوانات الصغيرة، تغافلني وتفترس بعض حيواناتي أحياناً، لكن مهلاً! فوجودها يضمن عدم تكاثر الفئران والحشرات الصغيرة الضارة الأخرى كالثعابين والعقارب والصراصير. لا تتوهموا كثيراً، ولا تأخذنكم الظنون بعيداً فمزرعتي صغيرة حقيرة، إذا قورنت بغيرها من المزارع فهي محدودة ومساحتها ضيقة جداً إذ تنحصر بما زاد من الأرض حول سكني أنا وأهلي.

حينما فكرت باللعبة، قلت لنفسي (أنت تحب الاقتصاد والمراقبة والسيطرة والتكاثر وتحب أن تزداد علماً بفلسفة الحياة والموت، فلماذا لا تطبق كل ذلك !!.... وتمارس سيطرتك على مزرعتك! ستستفيد دروساً كثيرة، وفيها تعوض الكثير مما فاتك، ياإلهي! ما أكثر ما فاتك!.... على كل حال ستحاول أن تنعم بالكثير مما لا يتاح لغيرك، ولا يقتصر الأمر على هذا الحد، فأسرتك وأهلك سيتعلمون فيها ومنك مالا يجدونه في الكتب والحياة إلا بشق النفس،أو بالكثير من المعاناة!...

واقلها سيلاحظون نتائج الاجتماع والتزاوج، ويتعلمون من الاختلاط وما ينجم عنه من عجائب وتشعبات جميلة أو محزنة)

. قال لك احدهم لما راك مرة

- دعك من هذا ! ولماذا تسمح لهذه الحيوانات الصغيرة والحقيرة بالعيش حولك؟! والمثل يقول شراء الشيء ولا تربيته!، الا تخشى الحشرات والميكروبات والأمراض؟! ثم لا تنسى حاجاتها الأخرى كالماء والغذاء والدواء والنظافة!!

ضحكت وقتها من كل قلبي، قلت في نفسي قبل أن أجهر له برأيي «مسكين! لا يعلم أنني المتحكم في كل شجرة وحيوان وطائر فوق أرضي، فما راق لي منها وشعرت بفائدته أبقيته، وما زاد أو شذ عن المسموح به فهناك مئات الطرق للتخلص منه أو التغذي عليه.

- أنا سيد هذه المزرعة ياسيدي! وهي ملهاتي ولا عمل عندي في السنوات الأخيرة سواها، وبالرغم من إمكان انشغالي بأمور غيرها، كالسهر وتجارة السيارات وإكثار الأطفال والسفر للخارج،إلا أن ذلك لا يمكن أن يكون دائماً مريحاً أو مرغوباً فيه.

- لكن الوقت ثمين، ويمكن أن يثمر عطاء أعظم ومتعة أوفر لو فكرنا وأحسنا استغلال وقتنا.

- لم أعد أفهم لغتك تلك!!

- ما قصدت أن أقوله أنك تتعب نفسك بلا فائدة تذكر!

- قلت لك هي هواية لا اكرس لها وقتاً طويلاً، ولا تشغلني مزرعتي الصغيرة عن مصالحي الأساسية.

تناول قهوته وتركني، وانصرف كعشرات الأشخاص الآخرين الذين حدثوني مثله حول نفس الموضوع، أسمعوني الكثير من النصائح والنظريات، حيواناتي وأشجاري وطيوري تتكاثر عندما أريد، وتتناقص كما أشاء، نمارس أنا ومزرعتي لعبة الحياة والصراع والموت، التجانس والتنافر، التكاثر والتناقص، التفاهم والتناقض، وأنا حاضر غائب قربها أو بينها كل يوم، وبالرغم من عدم الاختلاط بيني وبين تلك المخلوقات الظريفة الطريفة، إلا أنني لا أنساها، وأخشى عليها من الأعداء والأمراض، وحتى من الجوع القاتل اعرف أن كثيراً منها يجوع أو يعطش في أيام كثيرة، قد تشغلني زوجتي وأسرتي، لكنني لا أكلف نفسي بالمعاناة من أجل مزرعتي، بل أنتظر قدوم الليل ليهدئ من حاجاتها الملحة تلك، والليل أكبر

مهدئ للحاجات والمشاعر عادة، فهو يسكن النفوس، وتجرى فيه الكثير من الحركات المحزنة والمفرحة، جوع يوم أو عطش ساعات لن يضر بها، فستاتي عليها ايام تعاني فيها أصعب من ذلك بكثير، فلتتدرب على الصيام والصبر والحرمان، ذلك اجدى لي ولها، ثم ان الأطباء يحاربون السمنة والدهون، فلا اريد دجاجة او ارنبة سمينة، اريد لحماً صافياً وبمذاقات ونكهات مختلفة، خال من الترهل والدهون والكولسترول، وادعو دائماً لممارسة ريجيم على نفسي، وعلى من يعزّون علي، ودائماً اقول لهم شدوا الأحزمة! شدوا الأحزمة!! فالقادم أصعب من الماضي فلتتهيأ دائماً للعسر والمشاقة، لا نريد أن نعاني كالاقدمين في الليالي الخاوية، والصحارى الكاوية، والغريب انني استطيع التأثير على أهلي وهم صغار فقط، اتى بهم حولي، والفت نظرهم لكيفية التعامل مع حيواناتنا وطيورنا وأشجارنا حولنا، لكنهم إذا كبروا اختلفت اهتماماتهم وتعلقوا باللهو واللعب، وبلغوا كل أمر غريب عجيب، فلا يعنيهم أمر مساعدتي إلا بقدر ما يستفيدون، فأصير اقلب عيني ويدي، وها انا ذا اهز راسي اسفاً على ما ضاع من وقتي وعمري.

يصيبني الإحباط احياناً بسببهم، كثيراً ما يظهرون الملل مني ومن مشروعي وحتى من تصرفاتي، إلا انني اظل مصراً على تعلقي بمشروعي، ومتمسكا بنظامي الصارم في مزرعتي، يكفي أنني مطلق الحرية فيها، اذبح الديك الذي اقرر او الأرنب الذي يفيض، وأطلق البعض الآخر للتكاثر، وغيرها للتسمين لمواجهة الأسعار، أو نقص اللحم والدهون في السوق.

اما الكلاب التي اربيها فهي للحراسة والنباح، تطرد القطط الضالة المتطفلة، وتنبهنا إلى المعتدين، لذا فلا اهتم بالقطط وخطرها، ما دامت لا تؤذيني شخصياً، وآخذ حرصي من الأهل الذين يحاولون مغافلتي، وما أن اسمع نباحاً حتى استعد للخطر الداهم.

تلك هي قصتي مع مزرعتي، وعين الحسود مقلوعة بعود، وجمرة وهاجة في عين (اللي ما يصلي على النبي)

عمان

الهرمنيوطيقا

المصطلح والمفهوم

خطة البحث : [1]

المصطلح لايمكن فصله عن تاريخ المفهوم :

الهرمنيوطيقا كمصطلح هى فن تفسير النصوص، ويبدو لنا فى الظاهر أن «المصطلح» هو مفهوم دقيق محدد الدلالة للفظ ما، وأنه مستثنى من زخم تعدد المعانى الذى تتسم به سائر كلمات المعجم التى يستخدمها الناس فى حياتهم اليومية لقضاء مصالح متضاربة، أو يستخدمها الأدب للإيحاء بمعان لا نهائية. فأول ما يتبادر إلى الذهن من معنى كلمة (مصطلح) أنه لفظ دقيق المعنى، قد اتفق على استخدامه فريق من الباحثين، أى أنه ينتمى إلى مجال العلم الثابت والمنضبط. غير أننا فى الحقيقة نلاحظ أن هذا المعنى الفورى الذى يتبادر إلى أذهاننا ليس إلا الغاية المرجوة من لفظ الاصطلاح، وأن هذه الغاية لا تتطابق تمامًا وواقع استخدام المصطلحات. ذلك أن واقع استخدام العلماء للمصطلح لا يخرج به عن القانون العام الذى ينتظم حياة الكلمات العادية فى المعجم، فالمعنى الفورى معنى عام لا يغنى عن المقصود بالمصطلح إن لم يكن يزيده غموضًا، أما الدقة الاصطلاحية فهى قيد التسجيل التاريخى للمعنى الاصطلاحى فى تطوره، وفى الإفادة من ثباته لحقبة ما لتقدم البحث العلمى الذى يتبناه.

فى هذا الإطار سوف نرى أن مصطلح الهرمنيوطيقا قد مر فى تاريخه بعدة مراحل تتسع بمفهومه حينًا وتختزله حينًا وتزيده تركيبًا وتعقيدًا أحيانًا كثيرة. والهرمنيوطيقا كلفظ فى حركته الأولى من المفهوم عنه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى المصطلح عليه، ثم فى تدقيق العلماء للمراد به من حقبة لأخرى، أو فى اتساع استخدامه إجرائيًا فى البحث، أو فى تداخله بمصطلحات أخر، أو فى اقتحامه لأكثر من مجال من مجالات البحث، قد ازداد ثراء، أو تحديداً ليدل فى عصرنا الحديث على منهج بعينه شائع، ولكنه غير واضح تماماً. هكذا يبدو أن فهمنا للمصطلح لا يمكن أن ينفصل عن تاريخه. وهذا ما سيجعلنى أصاحب الهرمنيوطيقا فى تاريخها منذ البدايات وحتى المفهوم عنها فى عصرنا الحديث لأفهم ما هى؟

ما حاولته إذن فى هذا المقال هو المتابعة التاريخية للمصطلح بما يرتد بنا إلى أصوله الرمزية فى الحضارتين المصرية واليونانية القديمة، وبما يربط أهم مراحل تطوره بعضها ببعض، وبما يجلى جديد كل مرحلة وتداخلها مع الأخريات ويشكل فى مجموعه الأسس المعرفية للهرمنيوطيقا. وقد ركزت فى هذا الإطار على جهود الفيلسوف الفرنسى بول ريكور فى مجال البحث الهرمنيوطيقى، وذلك لشدة صلته بالدراسات الأدبية المعاصرة.

مثل هذه المتابعة ربما تسمح لى فى النهاية، بالوقوف على مفهوم الهرمنيوطيقا فى تاريخه الطويل واستخلاص مبادئه الجوهرية، بعد مقارنته بسائر مناهج النقد الأدبية المعاصرة له أو السابقة عليه بما يوضح تميزه ويكشف عن إجراءاته. وبذلك قد تفيد هذه الورقة من سائر المتابعات للمصطلح فى المعاجم أو الكتب العارضة لمتتاليات النظرية الهرمنيوطيقية فى التاريخ أو المصنفة لجهود علمائها بحسب موضوعات المنهج، وربما تحاول الإضافة إليها والاختلاف عنها.

الهرمنيوطيقا / التأويل: دراسة مقارنة مؤولة :

صار من الشائع استخدام مصطلح هرمنيوطيقا بدلاً من التأويل فى دراساتنا العربية الحديثة.وقد وددت الإشارة إلى أننى أستخدم مصطلح الهرمنيوطيقا فى إطار الثقافة الغربية، فى مقابل مصطلح التأويل فى إطار الثقافة العربية. لا من باب إيثار الترجمة العربية لذات المصطلح الغربى، ولكن من باب استيضاح الفروق والتشابهات لذات المنهج - الخاص بفن تفسير النصوص - فى الثقافتين: الغربية والعربية. على هذا النحو ستمضى هذه الدراسة لتحديد الهرمنيوطيقا: التاريخ والمفهوم فى الثقافة الغربية، ثم التأويل المفهوم والتاريخ فى الثقافة العربية، والمقارنة بينهما، وصولاً إلى خصائص جديدة مؤولة لنتائج المقارنة. وسوف اقتصر فى هذه المقالة على مصطلح الهرمنيوطيقا التاريخ والمفهوم، أملاً فى استكمال خطة البحث هذه فى مقالات قادمة بإذن الله.

أولا: مصطلح الهرمنيوطيقا: التاريخ والمفهوم:

على الرغم من زعمى اقتصارى استخدام لفظ الهرمنيوطيقا على الثقافة الغربية إلا أن أصل المصطلح سوف يعود بنا بالضرورة إلى مصر القديمة.

الأصل والرمز فى مصر واليونان القديمة:

إن الهرمنيوطيقا مأخوذة عن اللفظ اليونانى: Her-menueuein; Hermencus والذى يعنى التفسير، التعبير، الإعلام، الترجمة. واللفظ مشتق من Hermes : «هرمس» هذا هو رسول الآلهة فى الأسطورة اليونانية، ولكنه أيضًا الإله المعادل والمتحول عن إله المصريين

القدماء الإله «تحوت» Theth أو «توت» ولكن بعض تدبر إله المصريين وإله اليونانيين يطلعنا على الفروق بينهما في الأصول، ثم على المزاوجة بينهما في مرحلة متأخرة فيما عرف عند الأفلاطونيين الجدد بمثلث العظمة أو العظيم ثلاث مرات Trismegistos، حتى ظهر تحت هذا الاسم الكثير من الأعمال ذات الصبغة الفلسفية الصوفية في القرن الثالث والرابع الميلادي. وربما تفيدنا هذه المتابعة للأصل والرمز في مصر واليونان القديمة على إجلاء معنى أولي للهرمنيوطيقا المشتقة عنهما.

إذا كلٌ كلاً من **تحوت وهرمس** هما «الهة الكلمة»، وكان الإله اليوناني بذلك معادلاً للإله المصري، فمعانيهما المستخلصة من أدوارهم في الأساطير الأولى مختلفة. والمقارنة بين **تحوت وهرمس** تنطوي على عنصرين أساسيين الأول حكائي والثاني تشكيلي. فربما كان من الضروري الاعتداد بالتشكيل المصاحب للحكي في الأسطورة لفهم معناها، ذلك أن المعنى في الأسطورة هو معنى مركب من التشكيل والحكاية معاً. وربما كان أيضا من المفيد في إطار هذه الشفرة المزدوجة من اللغة والصورة أن نعيد تأويل الرموز الأسطورية بما قد يكشف عن بعض غموضها[٣].

ذلك أن «تحوت» أو «توت» هو «إله الحكمة»، ومن القابة «كاتب الآلهة»، ورب الكتابة»، «وصانع القلم والمحبرة» و «الناطق العظيم»، وعذب اللسان» «وقلب رع» و «راعي الكتابة في مصر»، ومن ثم كان الإله **تحوت** رمزًا للكلمة الحكيمة في جمعها بين العقل والعدل والسحر والشفاعة والإبداع».

فتحوت هو بداية الكلمة التي أوجدت العالم، واستمرار للكلمة المحققة للعدل والرحمة والمبدعة للعلوم والفنون، ونهاية كلمة التي توزن ويحاسب عليها في الأخرة. ولننظر كيف يقوم **تحوت** بكل هذه الأدوار المحيطة بالكلمة في مراتبها العليا في مصر القديمة.

في البدء كان **تحوت** الكلمة التي أبدعت العالم، فهو «لسان بتاح» أو «أداة التعبير الشفهي التي أعطى بها ذلك الإله الوجود للكون»[٣]، وهو يمثل بمعنى ما «العقل السماوي الذي نطق بالكلمات التي أوجدت العالم». وتقول نصوص أخرى إنه «قلب رع» وجوهر فكره الخلاق إذ كان القلب هو عضو التفكير عند المصريين القدماء.

ولكن الكلمة لم تصمت عند حد الخلق، **فتحوت** هو قاضي العدل والرحمة الذي أعاد لحور «حورس» عينه التي انتزعها منه «ست». وقد اعتبر «**تحوت**» بالاشتراك مع «ماعت» إلهة الحق والعدل القانمين الأساسيين على تنظيم العالم، وتساعدهما الإلهة «سشات» على كتابة التاريخ وتسجيل أعمال الملوك. فهي تنقش أسماء الملوك على شجرة معبد هليوبوليس، في حين يسجل **تحوت** سنى كل ملك على غصن طويل»[٤]

وهو أيضاً الكلمة المجددة للعالم بالاختراع، إذ يمتاز «**تحوت**» بكونه مخترع الكتابة والفنون المتعلقة بها، والتقويم، «وعلوم الطب والفلك»، وهو في الوقت ذاته راعي الكتاب والعلماء الذين كانوا موضع احترام الجميع. وهكذا يبدو **تحوت** «وقد سيطر على كل ما يتعلق بالثقافة الذهنية»[٥].

ولكن مثل هذه الكلمة المبدعة المجددة للحياة في مختلف مجالات العلوم والفنون والكتابة، التي يمثلها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تحوت لم تخل من غموض وسحر، فقد كان «تحوت» دائمًا كاتم سر الآلهة الحكيم، وقد جعلته براعته في الهيروغليفية. ساحرًا مريعًا يستطيع تحويل أي شيء إلى أية صورة يشاؤها وذلك لمعرفته بقوة الكلام الخلاقة»[٦].

وأخيرًا يقوم تحوت بدور المحاسب في محاكمة الموتى، فهو سيد التمائم السحرية، ومانح الخلود للمتوفي، ويعرف يوم الحساب عند القدماء المصريين «بيوم وزن الكلمات» وتحوت فيه هو «قاضي الفهم»[٧]. وفي هذا اليوم توضع الريشة رمز العدل وشعار القضاء في كفة مقابلة للقلب في الكفة الثانية. وكان يمثل لهذا القلب بوعاء، والقلب عند المصريين القدماء عضو جامع للشعور والعقل معًا. وكان الميزان يزن الأعمال بمدى تعبيرها عما تضمره القلوب/ العقول وما تعيه الأنفس. وربما نستوضح هذه المعاني مما نقرؤه في حكم وأمثال القضاء في برديات حكماء الدولة القديمة وتشاريع كتب العقيدة «لا تحكم على الإنسان بأفعاله حتى تعرف دوافعها» «أيها القاضي إياك أن تكون أحكامك مبنية على رأي مطلق.. ولتبن رأيك في البت بالأسانيد والبراهين العادلة التي يبهج بها ضميرك» «العدالة هي الحقيقة عندما تمارس عملها، والقاضي هو حامل ميزان كشفها»[٨].

ويظهر تحوت غالبًا في صورة إنسان برأس طائر «أبي منجل» محاطًا بقرص الشمس، وفي يده اليمنى علامة الحياة، واليسرى رمز السيادة. أو قد يمسك بالمحبرة والهلال البيضاوي، كما يظهر أيضًا في صورة قرد ممسكًا بأدوات الكتابة»[٩]. وأبو منجل «Ibis» هذا طائر منه ثلاثة أنواع: نوع قدسه القدماء المصريون وهو الرمز الهيروغليفي لكلمة يضيء، ونوع آخر تجسد فيه الإله تحوت وهو النوع الثاني الجميل ذي الجسم الأبيض والرأس والذيل الأسودين. بهذا التشكيل يكتسب الإله تحوت معنى الكلمة التي تضيء من جهة، ومعنى تراوحها بين لوني السواد والبياض، بين الخفاء والتجلي، بين مجهول البدء والمصير الذي يدل عليه سواد الرأس والذيل، ووضوح الجسم بينهما في بياضه من جهة ثانية. وقد يقابل لونا السواد والبياض المجتمعين في أبي منجل، رحلة المتوفى في مصر القديمة ما بين الغروب والشروق من جديد، تلك الرحلة التي يكون تحوت الإله الحاكم فيها. كما يتوازى ثنائي الألوان مع ثنائي اليدين الإنسانيتين الحاملتين من جهة لفعل الكتابة المبدع بكل ما تحويه من أسرار ترمز إليها المحبرة السوداء، ومن جهة أخرى لتحقق الكتابة ظهورًا و سيادة يرمز إليها الهلال الأبيض.

وفي تشكيل آخر يشترك القرد مع أبي منجل في تصوير تحوت ليكونا معًا تجسد روحه. «وقد اتخذ تحوت صورة قرد كبير أبيض علاوة على صورته الأولى وهي صورة الطائر أبي منجل، كما صور أيضًا على هيئة قرد طويل الذنب هرم يجلس ويداه فوق ركبتيه، وظهر ذكره الطويل الضخم، وعلى وجهه إمارات التفكير، وأمامه قرص قمرى كبير» ولا يمكن فهم تمثيل القرد للإله تحوت إلا بمقارنته بصور القرد التي تظهر على القبور. وقد كان يجب على الموتى أن يتحاشوا القردة في الحياة الثانية بالسكاكين. وقد تصور هذه القرود في حالة الوقوف على أربع وقد قوست أذيالها ثائرة. ولا شك أن القرد حيوان قد يمتاز بخفة الحركة وحدة الذكاء والنبل والرزانة، ولكنه أيضًا مشاكسًا وداعرًا ولصًا وشهوانيًا،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد تمثل المصرى القديم القرد فى حالة الغضب، والقرد الخير صديق الشمس، والإنسان الذى يرسم وهو واقف على رجلين متعبداً للشمس، ولكن القرد الممثل لتحوت، يختلف من حيث الحال عن هذه الصور جميعًا فهو جالس وليس واقفًا وهرم وتبدو عليه إمارات التفكير، وإن ظل محتفظًا بطاقته الخصبة ممثلة فى ذكره الكبير. ولكنها خصوبة مستقاة من كل هذه العلامات الدالة على ما يشبه التثقيف للحالة الغريزية. فالجلوس المتأمل الخبير (نظرا لكبر سن هذا القرد) لا يعنى بالضرورة عجزًا أو عقمًا، ولكن ربما كانت هذه الحالة فى تشابك علاماتها مبشرة بنوع جديد من الخصوبة، خصوبة الاختراع والتجدد نفسه الذى ترمز إليه كلمة تحوت

تحوت إذن رمز للكلمة فى مصر القديمة فى تنوعها وفى نشدانها للمتعالى، فتحوت المحكى والمصور هو الكلمة الخالقة للعالم عقلاً سماويًا وقلبًا مضيئًا «لسان بتاح وقلب رع»، وهو الكلمة المنظمة للعالم بقضاء الحق والعدل، وبفعل تسجيل الحركة فى التاريخ والابتكار فى العلوم والفنون، وهو الكلمة المحاسبة المانحة للخلود أو المميتة إلى الأبد أى انه كلمة فاهمة لغيرها من الكلمات ومستوعبة لها ولما تخفيه من قيم العقل والقلب أو من آثام. وهو الكلمة الإنسانية المثقفة للغريزة الفطرية والمتعالية بها من حالة الفورة والعجز إلى حال الخصوبة المبدعة. ومن خصائص هذه الكلمة أن تكون مضيئة وسرية، لا تجلى تمامًا أبدًا، وهى فى خفائها وتجليها كلمة فعل وسر وسحر بها تتحول الحياة وتدوم. وربما كان فى غموضها وتحولها الساحر، ما يعفيها من استبدادها ككلمة مطلقة واضحة ثابتة.

أما هرمس Hermes إله الكلمة الفصيحة والبيان عند اليونانيين فقد كان رسولاً للآلهة، فهو ابن زيوس ومايا. وقد أظهر منذ طفولته نبوغًا ومكرًا. كان هرمس ذكيًا ومحتالاً ومقنعًا فصار إله الكلمة بكل معانيها الحادة والمرحة، الحقيقة والكذب، الحكمة والعلم، النظام والفوضى، الشك واليقين، إنه الكلمة التى تصل بين البشر، وتصل البشر بالمكان، وهرمس - على الوجه الآخر - هو إله اللصوص والمسافرين والتجار. وقد وصف بأنه محتال نشط ومخادع ومكار. وهو إله الطرق والأسفار، والمرشد إلى جميع الاتجاهات، والداعى إلى المغامرة إلى الآفاق الجديدة. وهو «رمز لنهضة روح الحرية ولتعدد مصادر المعرفة والمشروعات الطوباوية فى مواجهة التقاليد المفرغة من الروح»[١٠].

وكما كان هرمس فى كل ذلك قائد الأرواح إلى كل ما تحلم به، كان مكلفًا بقيادة الموتى وهم معصوبى العينين فى هدوء إلى العالم الآخر الأرضى. وكان هرمس أيضًا يمتاز بفن التنبؤ واختراع الأبجدية والفلك والسلم الموسيقى والأوزان والمقاييس.

ويرمز لهرمس «بعمود حجرى يحيط بقاعدته كومة من الحصى، وقد أخذ العمود والإله يقتربان من الصورة الآدمية فى أذهان الناس حتى شبهوه بعضو الذكورة استجلابًا للخصب والوفرة، ولعل هذا لا يبعد بنا عن أصل لفظ هرمس وهو لفظ Herma بمعنى كومة من الحجارة، أو نصب حجرى، وكانت الأكوام الحجرية تستخدم كعلامات على جوانب الطريق تحديدًا لها وهداية للمسافرين»[١١] ففى البدء لم يكن هرمس إلهًا ولكنه كان رمزًا لتلك القوة القضيبية المخصبة التى توجد

فى الحجارة. وقد مثل لهرمس أيضا بتمثال على شكل رجل على رأسه قبعة مجنحة كبيرة ويلبس صندلا، ويحمل فى يده عصا أو حملاً ليدل على إنه إله القطعان أيضًا، وقد كانت تقدم له السنة الضحايا رمزًا لفصاحته. كما كانت قبعته ترمز إلى السحب التى تعلو القمم وتنذر بعاصفة، ولا ننسى أن هرمس كان أيضًا إلهًا للهواء، ولكل ما هو متحرك وفار ولا يمكن الإمساك به[١٢].

كان هرمس بهذا المعنى ممثلاً لدراما الكلمة التى تصل بين البشر بعضهم ببعض وتصلهم بالمكان، والكلمة الهرمسية تشير إلى الكلمة التى تتراوح بين الحقيقة والكذب، بين الغواية والكشف. إنها كلمة خصبة ومولدة من الأرض وإليها، ولكنها مراوغة لا تسفر عن الحقيقة التامة، وكثيرًا ما يشوبها زيف يستدرجنا إلى الحلم أو إلى الموت أو إلى الكشف والإبداع من جديد. فقد أقسم هرمس كما تقول الأسطورة على ألا يكذب ولكنه تحرز بأنه لا يعد بقول الحقيقة كاملة أبدًا. هكذا بدا نقصان الحقيقة نوعًا من الكذب، ولكنه لا فرار منه، إنه كذب قار قرار الحجارة على الأرض. وربما بدا هرمس بهذا المعنى رمزًا للغة التى هى تواصل ببعديها الرياضى المجرد والتاريخى المادى كما يرى ميشيل سير Michel Serres «أن نعود إلى الأرض، أو نغوص فى تيار المعنى، أن نتواصل، هذا هو السفر والترجمة والتبادل: التوجه إلى الآخر، استيعاب كلمته كنسخة، معترضة أكثر منها مدمرة إنها كلمة المتاجرة المتبادلة للأشياء التى هى رهن الحيازة، هذا هو هرمس، إله الطرق والأسفار والرسائل والتجار»[١٣].

وقد دمج تحوت بهرمس، وتمتع باسم Tri-smegistos أى مثلث العظمة، أو العظيم ثلاث مرات، وتمتع بالصفات الثلاث التى تميز بها «تحوت الإله المصرى، لأنه ملك وقاض وكاهن معًا مما يشير إلى الله والإنسان والطبيعة. وقد أدى هذا إلى ازدهار ما عرف بالأدب الهرمسى وذلك فى إطار مذهب التوفيق الدينى فى مدرسة الأسكندرية. وأطلقت الهرمسية Herme-tismme على الغنوصية التى ظهرت فى مصر والتى أسست على الكتب المنسوبة إلى هرمس العظيم ثلاث مرات. من هذا المنطلق أصبح هرمس رمزًا للعرفان الباطنى الصوفى من جهة، والإدراك الفلسفى فى الأفلاطونية المحدثة من جهة ثانية. وكل أدب التحول الكيمائى من جهة ثالثة. وتطلق المدونة الهرمسية Corpus hermeetittique على سبعة عشر جزءًا مكتوبة باللغة اليونانية فى مصر فى القرن الثالث الميلادى وتنسب إلى تحوت المضاعف لهرمس. وقد جمع كليمان السكندرى Clement d' Aexendrie فى القرن الثالث اثنين وأربعين كتابًا فيما عرف بالمدونة الهرمسية أو تعاليم هرمس. والجزء المعروف برؤيا هرمس فى هذه المدونة عبارة عن حوار بين هرمس والإله المتعالى، وهو فى مجمله سرد لقصة المبدأ والمعاد التى تأثرت بها فيما بعد المعاريج الصوفية كما يرى د. محمد عابد الجابرى الذى قام بترجمة رؤيا هرمس إلى العربية فى كتابه «بنية العقل العربى»[١٤]. هكذا كانت الهرمسية نظرية لتفسير الكون والإنسان مبدئهما ومصيرهما.

وربما كانت الفلسفة اليونانية فى بداياتها الأولى شكلاً من أشكال التفسير العقلانى أو الروحانى للأساطير، فقد رصد جفرى بارندر هذه البدايات منذ

طاليس في القرن السادس قبل الميلاد ومن بعده اكزينوفان Xenophon و اويهيمروس، والرواقيين. ومع رصده هذا نلاحظ أن الفلسفة الأولى كانت محاولات للإجابة على الأسئلة التى تثيرها الأساطير عن نشأة الكون، واجتهادات لتفسيره تفسيرا ماديًا طورًا، ومثاليًا طورًا ثانيًا. «فقد هاجم اكزينوفان النزعة التشبيهية والتى تتمثل فى تشبيه البشر بالآلهة وقال بوجود إله واحد هو أرفع الموجودات ليس مركبًا على هيئتنا. كما انكر انكساجوراس الوهية الشمس، وذهب إلى أنها حجر أحمر ملتهب، ووضع اويهيمروس نظرية تقول أن الآلهة ليست سوى أبطال وطنيين ألهم مواطنوهم». وفى المقابل فسر افلاطون الكون من خلال نظرية المثل، «وكان قد استخدم المصطلح فى محاوراته بمعنى تفسير كلمات الآلهة، إذ يسمى الشعراء Hermenes ton Theon أى مفسرى أو مترجمى الآلهة. كما قال الرواقيون «أن أرباب اليونان رموز لعناصر الطبيعة، وفسروا سلوكها فى الأساطير تفسيراً يوافق مذهبهم»[١٠].

وعلى هذا نلاحظ أن النشاط الهرمنيوطيقى بوصفة تفسيراً قد تمثل فى الحضارات الأولى فى تفسير الكون بوصفه كلمة غامضة من جهة، وفى تفسير النصوص الهروميرية الأسطورية من جهة ثانية »، وتفسير العملية الإبداعية بوصفها ترجمة للوحى الإلهى من جهة ثالثة.

العصور الوسطى:

فى هذا الإطار نفهم انتقال المصطلح من مجال تفسير النص الهوميرى «إنجيل اليونانيين» فى العصور اليونانية إ لى مجال تفسير الكتب المقدسة فى العصور الوسطى، «فكثيراً ما نجد على أغلفة الكتب المفسرة للنص المقدس فى العصور الوسطى لفظ Hermenia، ووفقًا لاختلاف طبيعة النصين المقدسين، اتخذ النشاط الهرمنيوطيقى فى العصور الوسطى أبعاداً جديدة. فمع النص المقدس المثبت الوحى به. أصبح المفسرون معنيين بوضع المعايير والقواعد التى يمكن من خلالها فهم الكتاب المقدس، وكانت المحاور الثلاثة التى يدور عليها التفسير هى: الالتزام بحرفية النص، ومغزاه الأخلاقى ودلالته الروحية. وفى عصر أوغسطين قسمت المعانى التى يبحث عنها المفسر للكتاب المقدس إلى أربعة: المعنى الحرفى، والمغزى الأخلاقى، والدلالة الرمزية والتأويل الباطنى. وعندما قدم مارتن لوثر تفسيره الجديد للكتاب المقدس عام ١٥١٧ فى حركة نشطة للإصلاح الدينى، توالت المؤلفات من قبل الغيورين على الدين لوضع القواعد اللازم اتباعها فى التفسير، فصدر أول كتيب يتضمن لفظ الهرمنيوطيقا عام ١٦٥٤ وعنوانه التفسير المقدس أو منهج شرح النصوص المقدسة Hermunitica Sacra Sive Methodus exponendarum Sacrarum Literum لمؤلفه دانهاور Dannhauuer. وفى القرن الثامن عشر اعتمدت نزعات التفسير للكتاب المقدس على فقه اللغة أو الفيلولوجيا. وعلى الرغم من اقتصار التفسير الهرمنيوطيقى فى العصور الوسطى على الكتاب المقدس، إلا أن مثل هذه القراءة المتفهمة لمعانى النص كانت هى ما طالب به دانتى لقراءة عمله الأدبى. وقد نجد بعض التطبيقات لهذا المنهج فى قراءة بعض النصوص الأدبية الخاصة بفرجيل واوفيد، ومع ذلك فلا نستطيع إلا أن نعرف فى هذا العصر غلبة النشاط الهرمنيوطيقى بصفة أساسية فى مجال الكتاب المقدس. وفى أوائل القرن التاسع عشر ثار شلاير

ماخر على هذا المنهج فى التفسير لاقتصاره على النص المقدس دون سائر النصوص من جهة، وانتهائه إلى الدرس الفيلولوجى للنص دون معناه الكلى من جهة أخرى[١٧].

شلاير ماخر Schleier Marcher: ت١٨٤٣

فى العصر الرومانسى الذى شاهد كثيرًا من التحولات على جميع المستويات. انتقل شلاير ماخر بالهرمنيوطيقا من مجال اللاهوت إلى مجال العلوم الإنسانية ليضع بذلك نظرية متكاملة لفهم النصوص[١٨]، فى كتابه المسمى «بالهرمنيوطيقا الألمانية» الصادر عام ١٨١٩ . والواقع أن شلاير ماخر من حيث انتقاله بالهرمنيوطيقا من إطار تفسير النص الدينى إلى إطار تفسير النصوص بصفة عامة، كان قد أسدى للنص الدينى ذاته خدمة جليلة. ذلك أن نظرية الهرمنيوطيقا عند شلاير ماخر كانت - فى عصره - ردًا على كل من المفهوم الهيجلى الذى يفسر النص الدينى كتجلٍ للروح المطلق فى التاريخ ، وعلى المفهوم المضاد الذى يمثله فيورباخ والذى يرى أن النص الدينى ليس إلا شكلاً من أشكال اغتراب الإنسان. وكان شلاير ماخر يرى أنه ليس من المهم أن يكون النص الدينى تعبيرًا عن الروح المطلق أو عن اغتراب الإنسان، ولكن المهم هو فهم النص الدينى فى ذاته، بوصفه نصًا يحتاج مثله مثل النص التاريخى والأدبى للفهم. وكما لم يقتصر شلاير ماخر على الدرس الفيلولوجى للنص وإنما شفعه بالدرس النفسى والتاريخى، وأخيرًا بالفهم الهرمنيوطيقى للنص فى كليته.

ولاشك أن اهتمام شلاير ماخر بالبعد النفسى فى فهم النص كان بشكل ما استباقًا لتقدم العلوم النفسية فيما بعد على يد سيجموند فرويد الذى كان يرى أن الأدب تعبير عن العقل اللاواعى الفردى، أو فى تطورها فيما بعد على يد يونج الذى كان يراه تعبيرًا عن اللاوعى الجمعى، أو بودكين الذى يرى أن الصور النمطية فى الأدب هى صور تشترك فيها كل الكائنات الإنسانية، أو فونت الذى اهتم بعلم نفس الشعوب الذى ينتج عن نفسيات الأفراد أو لازار الذى يتحدث عن علم نفس اللغة.

فى هذا الإطار وضع شلاير ماخر أساسين من أسس المنهج الهرمنيوطيقى الذى سوف يزدهر فيما بعد على يد اللاحقين به:

الأساس الأول هو تحديده لإجراءات الفهم الهرمنيوطيقى للنصوص فى طريقين: الأول حدسى تركيبى يقف على المعنى الكلى للنص، والثانى نحوى تاريخى تحليلى مقارن يتقصى مكونات النص. وبين الطريقين علاقة جدلية تجمع بين الفهم الكلى والمقارن لأبعاد النص وسياقاته اللغوية والتاريخية.

الأساس الثانى: يتمثل فى تعريفه للنص بوصفه وسيط لغوى يشير فى جانب منه إلى ما هو موضوعى مشترك بين المؤلف والقارئ، وهو ما يجعل الفهم ممكنًا، وفى جانب آخر إلى ماهو ذاتى ويتجلى فى استخدام المؤلف الخاص لهذه اللغة. وبذلك يجمع الفهم الهرمنيوطيقى للمفسر بين التعاطف مع مؤلف النص وتخمين قصده، وبين التحليل للبعد الموضوعى للغة والمتمثل فى نحوها وتاريخها، وبين الفهم الكلى للنص من قبل المفسر.

دلتاى Dilthhey: ١٨٣٣ - ١٩١١

كان دلتاى مهتمًا بصفة خاصة بالنص التاريخى، وبالفهم الهرمنيوطيقى المعاصر للحدث التاريخى الماضى. ومع ذلك فسوف تدخل الهرمنيوطيقا مع دلتاى معركة جديدة لتزداد توضيحًا لمنهجها وحدودها بما يفيد منهج تفسير النصوص بصفة عامة.

كانت معركة شلاير ماخر مواسة لمشكلات عصره، ومن هذه المعركة ازدادت الهرمنيوطيقا توضيحًا لمنهجها وموضوعها وغايتها كما سبق الإشارة. أما معركة دلتاى فكانت ممتدة على جبهتين: الأولى العلوم الطبيعية، والثانية الفلسفة المثالية. فقد كان عصر دلتاى هو عصر الفلسفة الوضعية[١٩]، والثقة بانضباط ودقة المنهج التجريبى فى العلوم الطبيعية. وكان الوضعيون يعيبون على العلوم الإنسانية افتقادها للمنهج الدقيق الذى تتمتع به العلوم الطبيعية. وقد تصدى دلتاى لهجمة الوضعيين على العلوم الإنسانية، بتمييزه بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية من حيث الموضوع والغاية والإجراء. فيرى دلتاى أن موضوع العلوم الطبيعية هو الطبيعة وهى مادة خارجة عن الإنسان، أما العلوم الإنسانية فموضوعها هو الإنسان نفسه، ومن ثم فالإنسان فيها هو الملاحظ وهو الموضوع فى الوقت ذاته . وأن الغاية من العلوم الطبيعية هى السيطرة على الطبيعة وهى غاية مختلفة عن غاية العلوم الإنسانية التى هى فى النهاية إرادة الفهم لهذا الإنسان. وإذا كان ذلك وكذلك فإن المنهج الهرمنيوطيقى هو أنسب المناهج لتحقيق غاية العلوم الإنسانية.

وإذا كانت العلوم الطبيعية تعتمد فى شرحها للظواهر على التعليل السببى، فإن العلوم الإنسانية تعتمد فى تفسيرها للظواهر على إجراءات الفهم. ومن ثم فالأسس المنهجية التى تعتمدها العلوم الإنسانية مختلفة عنها فى العلوم الطبيعية.

وعلى الجبهة الثانية كان دلتاى معارضا للفهم الهيجلى للتاريخ بوصفه تجلّ للروح المطلق من خلال حلقات متقدمة. إذ كان يرى أن كل دورة تاريخية لها قيمتها وكمالها فى ذاتها، وأن كل الدورات التاريخية متساوية. وكل مرحلة تاريخية خليقة بتفسيرها كوحدة فى ذاتها لا بوصفها مرحلة ممهدة لمرحلة أرقى متقدمة عليها، او مرحلة سابقة أدنى منها.

وهكذا مالت الهرمنيوطيقا مع دلتاى إلى مزيد من التحديد، فهى تنتسب إلى مجال العلوم الإنسانية، وتعتد بكل نص كمادة لها خصوصيتها وتكاملها فى ذاتها، وهى لا تعتمد التفسير السببى وإنما الفهم. وحدد دلتاى فى عام ١٩٠٠ الهرمنيوطيقا بوصفها «فن تفسير الآثار المكتوبة» أى «العلمية التى بها نعرف الداخل من خلال العلامات التى تستقبلها حواسنا فى الخارج». بذلك ميز دلتاى بين التفسير العلى الذى لا يعبأ بباطن الأشياء، والفهم الذى يعنى يعبأ بباطن الأشياء من خلال ظاهرها.

كما زاد دلتاى على شلاير ماخر فى تعيينه للغة كوسيط موضوعى بين المؤلف والمفسر، بقوله أن هذه الأداة الموضوعية تصبح فى حالة التعبير الأدبى تعبيرًا عن الحياة نفسها، أو المعاش الداخلى Erlebnis وهى الفكرة التى ستزداد وضوحًا عند هيدجر فى ربطه بين اللغة والوجود.

هيدجر Heidegger: ١٨٨٩ ـ ١٩٧٦

مع هيدجر يشهد المنهج الهرمنيوطيقى قفزة جديدة في تاريخ تطوره كمصطلح ومفهوم. إذ سيرتبط ارتباطًا وثيقًا بالفلسفة، وبصفة خاصة بالفينومنولوجيا. لقد كان هيدجر تلميذًا لهوسرل (١٨٥٩-١٩٣٨) مؤسس فلسفة الفينومنولوجيا أو فلسفة الظاهرات الحديثة، ولا تعنى هذه الفلسفة دراسة ظاهر الأشياء أو ظاهر الكلمات، وإنما تعنى دراسة الظواهر من زاوية ضيقة هى زاوية وعى الفرد بهذه الظواهر. وتقوم هذه الفلسفة على أساس أننا لا نعرف العالم فى ذاته، ولكن نعرفة كظواهر تتجلى لوعينا به. فالمعرفة بالعالم ـ وفق الفلسفة الظاهراتية ـ تجمع بين خبرتنا الحسية بالظاهرة وبين وعينا الذهنى لها، وبين نوايانا أو مقاصدنا التى تكمن وراء هذا الوعى وتتجلى فى محتوياته.

ولهيدجر يعزى فضل الربط بين الهرمنيوطيقا كمنهج لفهم النصوص وبين الفينومنولوجيا كمنهج لمعرفة العالم. ذلك أن هيدجر قد قلب الصيغة المعروفة والتى ترى أن اللغة تعبير عن الوجود، حين رأى أن اللغة هى التجلى الوجودى للعالم. ومن ثم فإن تفسير النصوص هو تفسير للوجود L'Etre، ومهمة تفسير النصوص هى مهمة الوعى بالوجود. وهكذا ارتبط المبحث اللغوى فى النصوص بالمبحث الانطولوجى فى الفلسفة. «فتفسير النصوص هو قراءة للغة الوجود وسماع صوته كما يتجليان فيها.. فالعمل الأدبى يكشف عن الوجود نفسه لا عن التصور الأيديولوجى للوجود»[٢٠].

ويؤكد هيدجر على تنوع التفسيرات فى المنهج الهرمنيوطيقى لأسباب عدة نذكر منها أسباب ثلاثة:

الأول يتمثل فى كون العمل الفنى تجربة وجودية لا تهبنا معناها فى يسر، ذلك أنها ناشئة عن توتر التعارض بين الخفاء والتجلى. ومن ثم فالوجود الذى يريد العمل الأدبى أن يكشفه من خلال اللغة لا يمكن الوعى به إلا من خلال عمليات مستمرة من التفسير والتأويل.

والثانى يتمثل فى عملية الفهم للعمل الأدبى، ويرى هيدجر أن هذا «الفهم تاريخى لأنه أولاً يصدر فى نقطة زمنية ويرتبط بها، وثانيًا لأن المفاهيم التى توار ثناها من التاريخ دائمًا ما تؤثر فى تفهمنا للنصوص»[٢١].

الثالث أن حقيقة الوجود تتجاوز الوعى الذاتى وتعلو عليه، ومن ثم فإن الوعى التاريخى ليس إلا عمليات مستمرة لفهم الظواهر والوجود.

هكذا استقرت مع هيدجر بعض السمات الرئيسية للمنهج الهرمنيوطيقى والتى تتمثل فى عدم وضوح المعنى الذى يبحث عنه المفسر، وأن هذا المعنى هو إدراك للوجود ذاته «إن قضية الوجود L'Etre تفترض تفسيرًا للوجود الأنى L'Etre-la، أو بعبارة أخرى تحديدًا لماهية الإنسان L'Essence de l'homme. كما أبرز هيدجر ضرورة تنوع التأويلات، وأهمية المنهج الهرمنيوطيقى الذى لا يمكن للهم الإنسانى الذى يسعى لتغيير المجتمع أن يتجاوزه أو يدير ظهره له. وفى هذا يقول: «إن مسألة ضرورة تغيير العالم تردنا إلى عبارة كثيرًا ما ترددت عند كارل ماركس. وأريد أن أنص عليها حرفيًا وأن أقراها«الفلاسفة قد فسروا العالم فقط وبطرق مختلفة، ولكن المهم هو تغيير العالم» إن النص على هذه العبارة وتطبيقها، يجعلنا ننسى أن تغيير العالم يقتضى تغيير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تمثلنا للعالم، واننا لا نحصل على تمثل ما للعالم بدون تفسير كاف للعالم»[٢٢].

مع هيدجر ترسخ المنهج الهرمنيوطيقي وتعددت مدارسه في المانيا مع جادامار وياوس وفي إيطاليا مع بيتي وفي الولايات المتحدة مع هيرش، وفي فرنسا مع بول ريكور، من جهة، وتكاثر عليه مهاجموه من التفكيكيين من جهة أخرى.

جادامار Gadammer: من مواليد ١٩٠٠

مع جادامار ستدخل الهرمنيوطيقا معركة جديدة مع دعاة الفن للفن. وستخرج الهرمنيوطيقا مع جادامار - كما كان شأنها من قبل - من هذه المعركة بتفصيلات أخرى محددة للمنهج. إذ سيركز جادامار على جماليات العمل الفني من جهة، وعلى قضية اغتراب الإنسان في العصر الحديث من جهة ثانية. وقد ساهم جادامار من خلال تعميقه للمنهج الهرمنيوطيقي بتوضيح العلاقة بين قضية الجمال الفني والاغتراب الاجتماعي من خلال عدة نقاط:

يرى جادامار أننا حين نتلقى الفن بوصفه جمالاً بلا حقيقة، يزداد شعورنا بالاغتراب. ذلك أن الفن مرتبط بالوجود وبالناس، ولكننا حين نتلقاه على أساس وعينا الجمالي نغترب عنه لأننا ننكر الحقيقة الكامنة فيه. وهذه الأزمة تمتد بجذورها إلى كانت في كتابه «نقد ملكة الحكم» لأنه استبعد المعرفة من مجال الذوق أو الحكم الجمالي، وقصرها على مجالي العقل النظري والعملي، مما جعل الوعي الجمالي وعيًا «مستقلا عن المعرفة والأخلاق، وأدى إلى سيادة النزعة الشكلانية في اتجاهات النقد الأدبي والنظريات الجمالية.

ويطرح جادامار المنهج الهرمنيوطيقي كحل لأزمة الوعي الجمالي المغترب هذه. وذلك من خلال وضعه لمصطلح «اللاتمايز الجمالي» الذي يعني التوصل لفهم فن الماضي بوصفه منتميًا إلى تاريخنا وملتحمًا به «بما يحفظ نداء الحقيقة الذي يتردد في العمل الفني».

وهذا اللاتمايز الجمالي يتم عن طريق الخبرة الهرمنيوطيقية التي تقوم على عناصر ثلاثة هي الفهم والتفسير والحوار، وبهذه الخبرة يتجاوز المؤول اغترابه في العالم ليحقق حالة من الائتلاف به. هذه الألفة لا تعني استحواذ الذات على الموضوع وإنما انفتاح الذات على الآخر من خلال الحوار»[٢٣]. وعلى الرغم من تركيز جادامار على حقيقة ومضمون العمل الفني إلا أنه التفت إلى أهمية الشكل. فالشكل عنده هو الوسيط الذي يحول الفنان من خلاله تجربته الوجودية إلى معطى ثابت، مما يجعلها تجربة مفتوحة على الأجيال القادمة. وبذلك أعطى جادامار لثبات الشكل الفني قوة دينامية. «فالشكل لا يثير المتعة الجمالية فحسب بل هو وسيط للمعرفة بالمعنى العميق، معرفة لم تكن ممكنة لولا تجسد تجربة المبدع الوجودية في وسيط ثابت هو الشكل الذي يجعل عملية المشاركة ممكنة، ويؤهل التجربة للتحول والتغير»[٢٤].

بهذا المعنى نفهم اهتمام جادامار بالدائرة الهرمنيوطيقية التي فصلها من قبله هيدجر بوصفها حركة مليئة بالتحرر وعلاقة مرنة بين الكل والأجزاء، الاسترجاع والكشف. فهذه الدائرة عند جادامار هي التي تتحول بثبات الشكل إلى أقصى قواه الدينامية. فهي تدور حول ثلاثة أقطاب: المؤلف التاريخي، والمفسر الذاتي، والنص في معناه الكلي. وهي دائرة لا تنتهي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكل سؤال فيها يؤدى إلى سؤال جديد. فالمفسر يتحرك حركة دائبة من الفهم المسبق للنص، ومن معاني تاريخية متغيرة إلى الظرف التاريخي للمفسر، ومن المفسر إلى التعاطف العقلي مع المؤلف، وهكذا في حركة لا تنتهي. وربما تكون الدائرة الهرمنيوطيقية هذه هي أهم ما تبرز فيه المفارقة بين منهج التأويل ومنهج البنائية القائم على النظام.

ياوس Jauss ١٩٩٧.

مع انتصار المنهج الهرمنيوطيقي كفن لتفسير النصوص في العصر الحديث، سوف نجد مداخله وقد تعددت بتعدد أعلامه وإن ظلت سماته الجوهرية جامعًا مشتركًا بينهم. فياوس مثلاً سوف يركز على ما أسماه جاداماير «باللاتمايز الجمالي» أو «انصهار الآفاق» ليطلع علينا بمصطلحه «أفق التوقعات» الذي يشيع الآن في الدراسات النقدية الحديثة على اختلاف مناهجها.

بهذا المصطلح يركز ياوس على الهرمنيوطيقا في إطار جماليات التلقي، فهو يرى أن العمل الأدبي يوجد فقط بوصفه التفسير الجمعي لأجيال متتابعة من القراء، فكل جمهور أو مجموعة من القراء تستجيب إلى العمل الأدبي من خلال أفق توقعات بعينها (أي مجموعة من الأعراف والقواعد). بهذا الطرح أراد ياوس أن يركز الانتباه على علاقة القارئ بالنص. وأن يجدد دراسة تاريخ الأدب وفق آثار الأعمال الأدبية في جمهور المتلقين، وذلك عن طريق محاور ثلاثة، دراسة التجربة الأولى للتلقي لدى جمهور القراء، دراسة تناص النص الأدبي مع غيره من النصوص السابقة عليه والتي أدت إلى توجيه قراءته وجهة بعينها. دراسة تعارض اللغة الشعرية للنص مع اللغة العادية لعصره، ومعارضة العالم الخيالي الذي يرسمه للوقائع العادية. وبهذا التحليل يمكن لنا قياس الانحراف الجمالي للأعمال الكبرى، والتي تقف على مسافة من أفق توقعات القارئ الموجودة قبلاً، وبين التلقي الجديد لهذه الأعمال والذي يمكن أن يؤدي إلى تغير الأفق، وبهذا أيضًا يمكن لنا متابعة تطور التاريخ الأدبي، وعلاقات الأعمال الأدبية بعضها ببعض في حقبة ما[٣٠].

وكان آخر ما كتبه ياوس هو تلك الورقة التي بعث بها للمشاركة في مؤتمر النقد الدولي الذي عقد بالقاهرة في أكتوبر ١٩٩٧ برئاسة الدكتور عز الدين إسماعيل وتحت رعاية جامعة عين شمس، ولكن المنية قد وافت العالم الكبير قبيل انعقاد المؤتمر بأيام قليلة. وسوف أترجم في هذا المقام بعض الفقرات الواردة في هذه الورقة القيمة، إلى أن أتمم ترجمتها كاملة بإذن الله. وذلك لما أبرزته من أصالة المنهج الهرمنيوطيقي من جهة وغاياته الإنسانية من جهة ثانية.

يرى ياوس أن المنهج الهرمنيوطيقي منهج يتجاوب وطبيعة اللغة ذاتها، ذلك أن «السمة المعيارية للكلام لا تنبع من علاقة الذات بالموضوع، أي من مطابقة المادي للذهني، ولكن من علاقة الذات بذات، أي من تبادل وجهات نظر المتكلمين، التي تؤدي إلى ميلاد فهم قابل للمراجعة دومًا. إن الفهم المبدئي للغة ليس مونولوجًا وإنما حوارًا. «كما أن الذين يتعاملون مع اللغة بوصفها نظام يتجاهلون البعد الآخر للغة وهو الكلام، وذلك النشاط الإبداعي للغة يستحوذ على العالم من خلال مقامات الكلام في الآفاق المتغير للخبرات، ومن هنا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تحديداً لا نظل اسرى اللغة ولكن ساداتها، على الاقل فى مجال الشعر الذى يبدو قادراً على توليد عوالم ممكنة، أو التحقق من إمكان التحول إلى وجود آخر». هكذا يؤكد ياوس أن الهرمنيوطيقا ليست مذهبًا باطنيًا ولكنها نظرية لممارسة عملية، وأن الهرمنيوطيقا كانت منذ أصولها غير دوجما طبقية، وأن هرمنيوطيقا جديرة بهذا الاسم يجب أن تعارض كل دو جماطيقا موجودة فى يومنا هذا.

بعد ذلك يتتبع ياوس معنى كلمة «فهم» فى اللغة الالمانية، ليصل من خلال تأويل المعانى المعجمية للفظ إلى الأبعاد الإنسانية التى يستهدفها منهج الهرمنيوطيقا:

فالفهم الذى تدعو إليه الهرمنيوطيقا يقع فى قلب التجربة الفردية، فهناك فى الفهم رغبة الذات فى أن تكتفى بذاتها من جهة، وفى فهم الذات عن طريق فهم الآخر، من جهة ثانية. ومثل هذا الفهم لا يخضع لقوانين مسبقة. فهؤلاء الذين لا يفهمون إلا ما هو قابل للشرح لا يفهمون إلا قليلاً. ويفرق ياوس بين الفهم والإدراك، فالفهم يعبر عن فعل إرادى، وعن جدل التواصل الذى يقوم على التبادل المستمر بين المتحدثين، دون أن يعاند الواحد منهم من أجل الاحتفاظ لنفسه بالدور الفعال وللآخر بالدور السلبى. هذا الفهم لا يتكون بطريقة تلقائية، ولكن على العكس بطريقة وبطيئة يتقدم بخطوات وئيدة.

الفهم عند ياوس نوع من الحب، أن تفهم هو أن تسامح. فالفهم يقتضى نوعًا من المواسة أو القبول. أن تفهم الآخر هو أن تسهم معه فى معنى مشترك. ولكن الفهم لا يؤدى مباشرة إلى الحقيقة، فكل فهم يتسم بفائض من عدم الفهم. فلا يمكن ابدًا أن نتجنب عدم الفهم.

فى المنهج الهرمنيوطيقى لا يمكن أن تجبر او تملى او تساوم على الفهم. وكل ما يوجد خارج دائرة الفهم يتسم بدورانه فى مجال من اللامبالاة، والاكتفاء بالذات، وإدعاء افتصار الحقيقة عليها، يبدو فى النهاية وكأنه نوع من الفرض والعنف. في حين الفهم يعنى التسامح او كما يقول أدورونو هذا التسامح الذى يتفكر فى الحالة الافضل، تلك الحالة التى يمكن أن نكون فيها مختلفين دون أن نخاف». ولكن علينا أن نفرق بين عدم الفهم وسوء التفاهم، فعلى الهرمنيوطيقا أن تضع مواضع سوء التفاهم بما يسمح بالتفاهم، بطريقة أخرى[٣٦].

بول ريكور Paul Ricoeur: ١٩١٣

ربما نجد فى مؤلفات بول ريكور الفيلسوف الفرنسى المعاصر - على تنوعها - مثل هذا التركيز على الأبعاد الإنسانية للفهم الهرمنيوطيقى، الذى فصله ياوس فى مقاله السابق توضيحه، ولكن ريكور سوف يجعل من هذا البعد الإنسانى بعدًا أخلاقيًا لا بالمعنى المعيارى الشائع، ولكن بمعنى القيمة التى تحدد الإنسان كماهية، بالإضافة إلى ذلك سوف يمضى بول ريكور خطوة ليؤكد العلاقة الحاسمة بين المنهج الهرمنيوطيقى الفلسفى والدراسات النقدية الأدبية.

لقد تميز بول ريكور بغزارة الإنتاج حتى بلغت مؤلفاته ٢٠ كتابًا و ٥١٩ مقالا بالفرنسية، و١٥١ مقالا بالإنجليزية، هذا بالإضافة إلى العديد من المقالات التى تضم ريكور كمشارك فى التحرير[٣٧]

وأهم مؤلفات بول ريكو هي: «فينومنولوجيا هوسرل» Idees directrices pourphenomenologie d'Ed- ١٩٥٠. mond Hussrel «فلسفة الإرادة» Philosophie de la Vo- lonte ثلاثة أجزاء ١٩٥٠ - ١٩٦٠، «تعارض التفسيرات» ١٩٦٩ Le Conflit des interpretations، والاستعارة الحية ١٩٧٥ La metaphore vive، «الزمن والسرد» Temps et recit ثلاثة أجزاء ١٩٨٣ - ١٩٩١، Du texte a l'action «الأنا بوصفها الآخر» Soi - Meme comme un autre ١٩٩٠، «الحب والعدل» L'amour et la Justice ١٩٩٠، «قراءات» Lectures ثلاثة أجزاء ١٩٩١، سيرة فكرية» Re- fleionxino faite: autobiographie intelecctuelle ١٩٩٥، «الأيديولوجيا واليوتوبيا» ١٩٩٧ L'Ideologie et l'utopie.

وتتميز مؤلفات **بول ريكور** بتواصلها، وكأننا مع مؤلفاته إزاء دائرة هرمنيوطيقية، كل كتاب فيها يسلمنا إلى تساؤل جديد، يحاول **ريكور** الإجابة عليه في كتاب لاحق، ف «الزمن والسرد» - الذي يقارن فيه بين كتابة التاريخ وكتابة القصة الخيالية بوصفهما شكلين من أشكال السرد - وثيق الصلة بـ «الأنا بوصفها الآخر» الذي يعالج فيه **ريكور** إدراك الأنا لذاتها وتعرفها على هويتها من خلال السرد. كذلك كتاب «الاستعارة الحية» وثيق الصلة «بالزمن والسرد»، فكل من الاستعارة الشعرية والحبكة السردية عند **بول ريكور** تركيب للمتنافر، وإعادة صياغة للدلالة.

وكتاب «تعارض التفاسير» يعرض لرمزية قصة الخلق في الكتاب المقدس وما تثيره من قضايا الجبر والاختيار الخير والشر، يستكملها **ريكور** ليقدم تفسيره الهرمنيوطيقي في كتابه «فلسفة الإدارة» المكون من ثلاثة أجـــــزاء: «الإرادي واللا إرادي» Le volontaire et l'involantaiire، «النهـــاية والذنب» La Finitude et culabilite و «رمـــزية الشـــر» La Symbolique du mal، وربما أفضى به التساؤل عن الشر إلى سؤاله الجديد عن الحب والعدل في كتابه الذي يحمل هذا الاسم. لقد أدى تتبع **ريكور** للفكرة الفلسفية الواحدة في إطار هذه الدائرة الهرمنيوطيقية للفهم، إلى شمول بعض مؤلفاته لأكثر من جزء، فالزمن والسرد يقع في ثلاثة أجزاء، و كذلك الحال مع مؤلفيه الآخريين «فلسفة الإرادة» و «قراءات».

وكان بناء مؤلفاته قائمًا على محاورات مستمرة لأفكار الفلاسفة السابقين عليه والمعاصرين له، فلا تخلو مؤلفاته من حوار مع الأفكار التي طرحها أرسطو وفرويد وماركس وهوسرل وهيجل وهيدجر وغيرهم . حتى أننا في كتابه «قراءات» نجد الفصول مبوبة بحسب محاورات ريكور مع أفكار الفلاسفة حنا آرنت Hannah Arendt وكارل ياسبرز Karl Jaspers وكيركيجارد Keirkegaard وغيرهم من الفلاسفة المعاصرين وفي كتابه الأيديولوجيا واليوتوبيا يحاور ريكور أفكار ماركس Marx، والتوسير Althusser وهابرماس Habermasوغيرهم. وعلى الوجه الآخر أدار حوارًا عميقًا مع نقاد الأدب مثل كلود ليفي شتراوس Claude Levie Stauss وجريماس Greimas، وبرمون Bremond وجينات Genette. ومن هنا نفهم اهتمام ريكور بكل من الفلسفة الألمانية والفرنسية المعاصرة معًا، في تطلعه للربط بين الفلسفة والنقد الأدبي الذي كانت للمدارس الفرنسية نشاط الصدارة فيه في القرن العشرين. (٣٧)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هكذا بدا ريكور ممارسًا للفهم والحوار - لا مع النصوص فحسب ولكن مع الأشخاص والأفكار أيضًا - من خلال بنية مؤلفاتة ذاتها. ولكن ما هي أهم الإضافات التي أضافها الفيلسوف الفرنسي لمفهوم مصطلح الهرمنيوطيقا من خلال تعامله مع النصوص ذاتها؟ نستطيع أن نجمل ميزات المنهج الهرمنيوطيقي عند بول ريكور فيما يلي:

١. الهرمنيوطيقا وتداخلها بسائر العلوم الإنسانية:

"من بين الفلاسفة المعاصرين ، يقف بول ريكور إلى جوار ميشيل فوكو وجاك دريدا في تأثيرهم الفكري خارج مجال تخصاصتهم"، فعلى الرغم من أن إنجازه الأكبر يتمثل في ربطه الهرمنيوطيقابالدراسات الأدبية ربطا وثيقًا فقد حقق - من خلال وقوفه على البعد الوجودي للشكل الأدبي - مفهومًا أعمق للنص: التاريخي والديني والسياسي والأسطوري والأيديولوجي وغيره. كما إنه في حواره مع سائر مناهج دراسة النصوص والمذاهب الفلسفية والنفسية والاجتماعية، فتح أبواب الهرمنيوطيقاعلى مختلف العلوم الإنسانية، وهو ما أشار إليه رامان سلدن في كتابه «النقد من أفلاطون إلى الوقت الحاضر: مختارات، حيث أورد فصلاً لريكور بعنوان الهيرمنيوطيقا والعلوم الإنسانية» (٢٨). وعلى الرغم من أن المنهج الهرمنيوطيقي مازال حتى الآن مرتبطًا بالنصوص، فمما لا شك فيه أن الدفعة القوية التي اتخذها على يد ريكور تؤهله وبجدارة لاقتحام مجالات جديدة، مثل تأويل الموسيقى، أو ظواهر السلوك الاجتماعي (٢٩). وذلك أن ريكور قد عاد بالنص إلى وحدته الأصلية ممثلة في الرمز والسرد، وهذه الوحدة الأصلية - في رأيي - يمكن استعارتها في سائر ظواهر الفكر والفعل الإنساني.

٢. علاقة الهرمنيوطيقا بسائر مناهج النقد الأدبي:

مع ريكور أيضًا لم يعد المنهج الهرمنيوطيقي منهجًا معارضًا للمناهج الأخرى، بل منهجًا منفتحًا على سائر المناهج، ناقدًا لها، مفيدًا منها، ومتوجًا لها. فهو لم يستبعد المناهج السابقة عليه والمعاصرة له مثل المنهج النفسي والبنائي والسيميوطيقي والسيمانطيقي بل اعتبرها مناهج ممهدة للتفسير الهرمنيوطيقي. فالتحليل النفسي يمدنا بالتحليل المبدئي للرموز، إذ يرتد بنا إلى اللاوعي البدائي الكامن وراء الظاهرة، ويقدم فهما لها بردها للأسباب التي تتمثل في عودة المكبوت واقتصاد الغرائز في حين يطمح التحليل الفينومونولوجي إلى تقديم وعي نهائي بمعنى الرمز. بعبارة أخرى تقوم الفينومنولوجيا بدراسة الظواهر وصولاً إلى الوعي الخالص أو الأنا المتعالي لتحديد البنى الجوهرية للظاهرة. في حين يقوم التحليل النفسي بدراسة الظواهر وصولا إلى البنى الأساسية للظاهرة. أما الهرمنيوطيقا فهي تسعى لتفسير الظواهر عبر الوسيط اللغوي: الرمز. والوعي الذي يطمح اليه الهرمنيوطيقي في هذا الإطار ليس مطلقا ولكنه مهمة: مهمة أن نكون أكثر وعيًا. فالهرمنيوطيقا ترى أن الوعي دائمًا زائف في البداية، ولابد من التفكر في الرمز، ونهاية الوعي الهرمنيوطيقي ليست المعرفة المطلقة، وإنما نهايته هو التكرار المبدع لمبدئه. (٣٠)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هكذا يعارض ريكور ويحسم المنهج الظواهراتي عند هوسرل و المنهج الموضوعي القطعي عند ديكارت، فالذات عنده لا تعرف نفسها بشكل فوري وشفاف كما هو الحال في فينومينولوجية هسرل أو في قطعية الكوجيتو الديكارتي. بعبارة أخرى الذات لا تدرك ذاتها من خلال العقلانية المحضة ولا الذاتية المباشرة، وإنما تدرك ذاتها عبر العلامات المودعة في الذاكرة والخيال، وعبر جهد الفهم الهرمنيوطيقي لحل شفرة هذه الرموز. ومن ثم فالنفس في إطار الفهم الهرمنيوطيقي تتحرر من دعوى معرفتها لنفسها معرفة لا يرقى إليها الشك.

والبنائية - عند ريكور - «درجة من درجات المهارة الهرمنيوطيقية، فهي تظهر مواطن القوة في النص وتمهد للفهم الهرمنيوطيقي». ولكن البنائية لا يمكن أن تكون غاية في ذاتها، يقول ريكور في ذلك «إن تفسير نص ما لا يمكن أن ينتهي بدراسة بنيوية مهما كانت درجة امتيازها، بل على العكس من ذلك، ليس التحليل البنيوي سوى نقطة بداية، فالاكتفاء بالبنية لا يسبر كل أغوار النص، ولا يمكن للنص أن يكون معزولاً عن الحياة والوجود»[٣١]. هكذا تبدو الدائرة الهرمنيوطيقية في مقابل النظام البنيوي، انفتاحًا لا نهائيًا على التساؤل، ومع هذا الانفتاح تصبح عملية فهم النص عملية معقدة مركبة مستكشفة وليست مجرد تطبيقًا لنظام معروف سلفًا، أو مكتف بمستوى واحد من مستويات النص. ففي الدائرة الهرمنيوطيقية - وعلى عكس النظام البنائي - يتحرك المفسر حركة دائبة من اللغة إلى القيمة، ومن الفهم الكلي للنص إلى فهم عناصر جزئياته.

وبالنسبة للسميوطيقا يرى ريكور أن تفسير النص «يجب أن يتحرك بقصدية تامة من المستوى السميوطيقي للموضوع إلى المستوى الدلالي للمعنى»، وهنا قد تسعفنا الدراسة القيمة التي قدمتها الدكتورة سيزا قاسم عن القارئ في التمييز بين المنهجين، إذ ترى أن السميوطيقا تسعى إلى تعريف العلامات التي يبدعها البشر وتصنيفها وتحليلها، وهي الصق بالإطار الاجتماعي، والهرمنيوطيقا تسعى إلى فهم النصوص، وهي الصق بالنطاق الفردي. فالسميوطيقا توصل إلى الهيكل العام للنصوص، والوصف السميوطيقي هيكلي وتبسيطي، يقف على بنيات أساسية مجردة من الدلالة، في حين يغوص الفهم الهرمنيوطيقي إلى أعماق المعنى. وتضرب الدكتورة سيزا مثلاً على ذلك بتفسير إرتداء الطرحة السوداء، فتمثل هذه العلامة تشير في الدرس السميوطيقي إلى طبقة معينة، ولكن معنى الطرحة السوداء نفسها هذا شئ اخر.[٣٢]

وفي دراسته للسرد أفاد ريكور من المربع السيميوطيقي لجريماس الذي يقوم على التعارض المنفي أو المثبت بين ثنائيتين متعارضتين والعلاقة بين هذه الأطراف الأربعة ينشأ عنها الكثير من العلاقات المفسرة لحركة القص، وعلى أساس هذا المربع يضع جريماس نموذجه التجريدي الصالح للتطبيق على كل قصة، وهو الذات الفاعلة l'actant التي تتحرك في القصة بدافع الرغبة لامتلاك شئ quete، وتتسم العلاقة بين الذات والموضوع الذي يتطلع إليه بالتوتر l'epreuve، لتنتهي القصة وبعد صراع البطل في سبيل تحقيق رغبته - وما يلقاه في هذا السبيل من مناوءة أو مساعدة - إما بالانفصال أو الاتصال بالشئ الذي يسعى إليه. ويشير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ريكور إلى هذا النموذج التجريدى السميوطيقى فى كتابه «الأنا بوصفها الآخر» لتفسير نظريته فى معرفة الذات لهويتها عن طريق السرد كما سوف نرى.

على الوجه الآخر «يتجاوز بول ريكور، ويحسم الفلسفة التقليدية أكثر مما يفعل فوكو ودريدا من حيث أن تجاوزه للموضوعية لا يسير فى اتجاه النسبية أو العدمية».

إن تتجاوز الهرمنيوطيقا تفسير ميشيل فوكو وإدوارد سعيد للخطاب بانه عنف نمارسه على الأشياء، وأن المعرفة من هذا المنطلق هى تعبير عن إرادة القوة، كما تتجاوز الخطاب الما بعد الحداثى الذى ينتصر لنسبية المعانى والخطاب التفكيكى الذى يبدد المعنى. ذلك أن الهرمنيوطيقا تبحث فى الخطاب عن البعد القيمى الذى يعرف الإنسان. ونسبية المعانى عندها لا تسير فى ممرات التوازى الذى يؤسس للفرقة، وإنما فى إطار توحيد الإنسان عبر تنوع الخبرة وتعدد العناصر.

فالوجود عند ريكور له معنى، على الرغم من وجود اللامعنى (الضرورة والجبر والشر)، ولكن هذا المعنى خفى ويستكشف استكشافًا (٣٣)

ولريكور مع هابرماس شأن آخر فهبرماس يضع برماس فى تقسيمه لأنواع المعرفة وارتباطها بالمصلحة العلوم‌التاريخية ـ الهرمنيوطيقية في مقابل الـ للعلوم الوضعية. يجعل الفارق هو تصور العلوم التاريخية الهرمنيوطيقية أن المعنى موجود فيما تركه لنا الماضى من أحداث ونصوص وبالتالى يحرمها من الطابع النقدى التحررى المرتبط بالمستقبل. (٣٤) والحقيقة أن المنهج الهرمنيوطيقى كما تمثل عند ريكور يتجاوز نزعة الميتا ـ نقد metacritiqque كما تتمثل عند هابرماس، تلك النزعة التى تجعل من النقد غاية فى ذاته، كما يتجاوز نزعة التفكيك عند دريدا التى تهدف إلى تبديد الإنسان عبر تنوع الخبرات وانقسام العناصر فى محاولة مستمرة لتدمير مركزية المعنى، فالهرمنيوطيقا تقوم بما يمكن أن نطلق عليه عملية نقد أو تفكيك إيجابى للنص بحسب تعبير أندريه جاكوب الذي يقول: «إن هناك تفكيك سلبى وآخر إيجابى، التفكيك السلبى هو نوع من النهلستية المضادة للإنسانية، فهى لا تذر شيئًا وتمدح نفسها كما لو كان الاستدلال على الفراغ هو المجد كله، وكما لو كنا دائمًا هادمين لشخص ما وشئ ما. ولكن هناك تفكيك إيجابى يكتشف من خلاله حياة جديدة. فمثل هذا التفكيك هو هدم لمعاودة البناء، إنه تفكيك ونقض يحوى بذور التوليد، وهو بذلك يعد بناء نقديًا للماضى، وتوليدًا فيمًا للمستقبل. فالبناء الحقيقى ليس هو ذلك البناء الذى يترك الأمور تسير على أعنتها، وإنما هو ذلك الذى يلمح إمكانات المبادرة، والتحذير، والإخطار، والتدارك، والتنبؤ بالجديد». (٣٥)

٣ ـ ارتباط المنهج الهرمنيوطيقى بالنصوص الأدبية: الرمز والحكاية

إن الإنجاز الحقيقى لريكور، بعد إبرازه لصلة هرمنيوطيقا الأدب بسائر العلوم الإنسانية، وعلاقة المنهج الهرمنيوطيقى بمختلف مناهج النقد الأدبى، والفلسفة الهرمنيوطيقية بالمذاهب الفلسفية المختلفة، أقول أن الإنجاز الحقيقى لريكور بعد ذلك يتمثل ـ فى رأيى ـ فى دراسته للأشكال الأدبية بوصفها أشكالاً وجودية، أو أشكالاً تصبح ـ من خلال الفهم الهرمنيوطيقى لها ـ وعيًا

وجوديًا. وهما الاستعارة والسرد، فالاستعارة وفق الدرس الهرمنيوطيقي عند ريكور ليست شكلاً ادبيًا جميلاً فحسب بل هي شكل لوعينا الميتافيزيقي، وكذلك يكون السرد القصصي شكلاً لوعينا بالزمن.

والذات - عند ريكور - لاتدرك نفسها إلا عبر رمز وحكاية، أي على نحو غير مباشر، عبر علامات هي رموز ونصوص أي عبر وسيط لغوي. وعبر هذا الوسيط غير الواضح تمامًا يجب على الذات أن تدرك أن المعرفة المطلقة مستحيلة إلى الأبد، وأن فهم الذات هي مهمة شاقة ولا تكتمل أبدًا، إذ هي محاولات مستمرة لفهم هذه الرموز. «كما أن وجودنا لا يمكن أن ينفصل عن الاعتبار الذي نعطيه لأنفسنا، فعبر حكينا لقصصنا الخاصة نعطي أنفسنا هوية. فأن نفهم الكائن الذي هو نحن على نحو جوهري، أو أن نسعى لفهم الحوادث الإنسانية وتعليلها، كل هذا لا يتم إلا من خلال حكي قصة»(٣٦).

كما يربط ريكور بين الحبكة الخيالية والحبكة التاريخية. فهو يرى أن التاريخ هو شكل متطور عن الفن الحكائي. وكلاهما يشبعان إدراكنا للزمن في انقسامه إلى ماضي وحاضر ومستقبل. ولكن السرد التاريخي يختلف عن السرد الحكائي، فالحدث الماضي الذي يحكيه التاريخ لا يخضع للمعايشة والملاحظة وإنما للتذكر، ومع ذلك فالتاريخ يدعي أن مايؤرخه الآن هو استحضار مطابق للحدث المعيش في الماضي، ويسم خطابه في هذا السبيل بطابع الجزم والصدق، وعلى هذا تقوم علاقة المؤرخ بالقارئ على أساس استراتيجية الاقناع والتدليل بالحجة. ومن ثم فالتاريخ هو مادة حكائية قابلة للنقد والمراجعة.

في حين أن السرد الحكائي الخيالي هو استحضار خيالي لحدث ماض، وخطابه هو محض زعم، فالقارئ منذ البدء يعرف أن ما يقرأه هو محض خيال، وبذلك تقوم علاقة الأديب بالقارئ لا على أساس الاحتجاج والاقناع، وإنما على أساس المواسة بين عوالم النص الخيالي وعالم القارئ الواقعي. بعبارة أخرى إن الارتباط الذي يفرضه السرد الحكائي بين العالم الخيالي للنص والعالم الواقعي للقارئ يقوم بالدور نفسه الذي يؤديه الدليل الوثائقي بالنسبة للسرد التاريخي. لأن الحاكي لا يملك الدليل المادي على مايقول، وهو لا يطالب قارئه بالتاكد من صحة ما يحكيه، وإنما يطالبه بأن يقترح تقييمه وتقديره وتأويله الخاص للأحداث والشخصيات.فالسرد الأدبي لا يكتمل معناه إلا بالقراءة، كما لا يكتمل معنى السرد التاريخي إلا بالدليل(٣٧).

إن «علاقة الواقع بالخيال»، التي لفتت نظر الفيلسوف الفرنسي بول ريكور حين وازن بين علم التاريخ والقص الأدبي في كتابه الزمن والقص Temps et recit، لفتت أيضًا نظر الناقد الفرنسي جيرار جانيت فخصص لها بحثه المعنون بالخيال والبيان I Fiction et diction، في حيث لاحظ أن كل خيال له مرجعية ما من الواقع. «غير أن الكتابات الواقعية ممثلة في السجلات أو المذكرات تمنحنا شكلاً واحدًا من أشكال الواقع في حين أن الخيال الأدبي يحاول معانقة الحقيقة كوحدة، فإذا كان الواقع واحدًا أو بالأحرى طرف واحد مفرد، فالحقيقة وحدة أو بالأحرى كل موحد «Un Tout» : la Veritte est «Une» Si La realite، بعبارة أخرى الخطاب القصصي في العمل الأدبي كما يرى جانيت يكشف عن رسالة ويقدم حقيقة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما، حقيقة لا توجد في التفاصيل الدقيقة، ولا فيما بين هذه التفاصيل، ولكنها حقيقة كامنة في، ومن خلال، وفيما وراء هذه التفاصيل. فليس هناك إلا الأدب وحده خطابًا مالكًا لهذه الطاقة التي تعيد تنظيم وتوحيد العالم بما يعطينا الوهم بمنافرة الحقيقة الكلية. فالتاريخ يحلل، يصنف ويضع التفاصيل ليشرح الواقع أما الفن فهو يعيد تركيب العالم وتوحيده ليفهم حقيقته الكلية.. ويرى ريكور أن الفن ليس مجرد مبالغة في سرد التاريخ الواقع، ولكن ثمة تداخل بين الفن والتاريخ، فالتاريخ يستخدم الخيال لإعادة تركيب حوادث الزمن، والفن يستخدم التاريخ لنفس الغرض، ولكن التاريخ يدعي أن ما يركبه هو الحقيقة، أما الفن فيعطي الأولوية للمعنى المولد مما هو متراوح بين الخيال والواقع، وبذلك يحتفظ الفن بغموضه وميزته كعمل مفتوح وطاقة قادرة على إجمال القيم المجردة الكامنة وراء التغير الاجتماعي أكثر مما يستطيع ذلك التاريخ. بهذا المفهوم تبدو الحقيقة الأدبية التي يقدمها النص الأدبي أكثر ثراء وصدقًا مما قد يومئ إليه النص التاريخي من عناصر واقعية ستظل موضع الشك ما لم يكن لدينا الحجة التاريخية الدامغة لصدقها.[٣٨]

٤. للسرد عند ريكور اهمية وجودية فهو يشكل وعينا بالتاريخ والهوية:

ينطلق ريكو في تحليله للهوية Soi - Meme: Identity من منطلق لغوي. ويحدد لها معنيين هما المطابقة والدوام. والمطابقة تضم الفرد ونقيضه المتعدد، والدوام يضم المستمر ونقيضه المتغير المنقطع. فالإنسان يبدو هو هو على الرغم من تعدد مواقفه، وعلى الرغم من تغيره في مراحل عمره المختلفة ما بين الطفولة والشباب والكهولة. هذان المعياران يتكاملان لتعريف هوية الشخص والفرد والجماعة على السواء. واكتساب هذه الهوية بالنسبة لكل من الشخص والفرد والجماعة - في رأي ريكور- يتم من خلال وسيط هو السرد. فحياة الناس والأمم تصبح معقولة من خلال ما نرويه عنهم من قصص سردية تجمع ما بين التاريخ والقص، أو الوقائع والخيال. وكل هوية تتحرك ما بين برنامجين سرديين بين ما عليه الذات وما تريد أن تكونه أي بين المطابقة و «الآخرية»، بين خصائصها المتاحة وإمكاناتها الأخرى. في هذا الإطار يوضح ريكور أن السرد الذي تتعرف الذات - من خلاله على هويتها - هو سمة مشتركة ما بين القصة الخيالية وكتابة التاريخ.

ويرى ريكور أن التعرف على الهوية كان وليد السرد في القصص الخيالية التقليدية والأساطير، إذ أن السرد في هذه النصوص كان يؤلف الخواص الدائمة لشخصية ما تبني ديناميتها من خلال الحبكة، فهي ذات موضوعة بين برنامجين سرديين هما المطابقة والآخرية. وأن الذات في تعرفها على تلازم هذين البرنامجين وتوترها بينهما تتعرف على ذاتها وهويتها وإمكاناتها.

أما اللاهوية التي تنتصر لها الفلسفة التحليلية فهي بدورها وليدة سرد الخيال العلمي. فالفلسفة التحليلية ترى أن الذات هي «عامل مجرد لوقائع موضوعية، وأحداث غير شخصية، ومن ثم فهوية هذه الذات ليست بالأمر المهم، والإنسان المجرد من الصفات أو الخواص وفق هذا المفهوم على يستعصي في على النهاية تحديد هويته. ويصير اللجوء إلى اسم العلم لتحديد الهوية أمرًا

فائضًا عن الحاجة. ويرى ريكور أن مثل هذا التبديد للهوية هو وليد الخيال العلمي الذي وضع تكنولوجية متخيلة، مشتغلة على الدماغ وفيها يمكن زراعة الدماغ، وبناء صورة مطابقة للدماغ، لتصبح بديلاً مكافئًا للشخص، وفي مثل هذا التصور العلمي تفتقر هذه الذات الدماغية إلى الآخر وإلى العلاقات.

ويرى ريكور أن اللاهوية التي نجدها في القصص الحديثة ليست في الحقيقة تدميرًا للهوية بقدر ما هي إبراز لها على نحو سلبي. فالأنا التي تتشظى في هذا القص تنتهي إلى كون الأنا لا شئ. ويرى ريكور أن هذه النهاية الدرامية هي مغالطة بشكل ما. فأنا لا شئ لا تعني أنا أي شئ، فالأنا هنا تنتسب إلى أنا معينة. وأن مثل الإجابة العقيم تردنا إلى ذات السؤال أو تبقيه: ومن أنا؟. وهذا هو معنى الكثير من التجارب الدرامية التي نعيشها الآن.(٣٩)

وينتقل ريكور من الهوية الفردية إلى الهوية الجماعية، ويفرض عليه هذا الانتقال الخوض في مجال الفلسفة السياسية في كتابه «الأيديولوجيا واليوتوبيا». ويرى ريكور أن هناك تفسيرين شائعين للأيديولوجيا: التفسير الأول لكارل ماركس يرى أن الأيديولوجيا هي نوع من الوعي الزائف الذي يهدف إلى تبرير الوضع القائم، والتفسير الثاني لماكس فيبر ويرى أن وظيفة الأيديولوجية هي إضفاء شرعية على النظام السياسي، أما ريكور فيرى أن اللأيديولوجية وظيفة هي تحقيق الهوية للكيان الجماعي، فهي التي تضفي الوحدة على سلوك الأفراد المنتمين لمجتمع معين. غير أن ريكور في التفاته للجانب الإيجابي للأيديولوجيا يربطه بالجانب الإيجابي لليوتوبيا في مجتمع معين، فإذا كانت سمة الأيدولوجيا هي الحفاظ على الجماعة، فإن طرح هذه الجماعة ليوتوبيات جديدة يساعد على اكتشاف الممكن، هكذا تكشف الأيديولوجيا واليوتوبيا في جدلهما عن وجهي الخيال الضامن لوحدة الجماعة: المحافظة والابتكار(٤٠).

٥- وللرمز عند ريكور أهمية وجودية:

إذ أنه «يمنح التفكير وجدة التفكير»، وانطلاقًا من هذا التعريف يميز ريكور بين نوعين من الرمز:

الأول: الرمز كوسيط شفاف ينم عما وراءه في عالم المعنى.

والثاني: الرمز كحقيقة زائفة سطحية يخفي وراءه معنى حقيقي.

وبذلك يفرق ريكور بين نوعين من التعامل مع الرموز: التعامل التقليدي مع الرمز كوسيط شفاف، والتعامل الهرمنيوطيقي الذي يهتم بإزالة المعنى السطحي الزائف والكشف عن المعنى الخفي.

كما يرى ريكور أن تفسير الرمز يتم على ثلاثة مستويات:

مستوى فينومنولوجي، وهو ما يسميه ريكور بالذكاء في توسع، وفيه يفسر الهرمنيوطيقي مثلاً الرمز الأسطوري في أسطورة ما بأسطورة أخرى أو بطقس آخر.

مستوى هرمنيوطيقي، وهو ما يسميه ريكور بالذكاء في انفعال، وفيه يشارك الهرمنيوطيقي الرمز في حيويته،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تلك الحيوية التي تكون مرتعًا لتجاوز الوعي الزائف بالرمز.

مستوى فلسفي، وهو ما يسميه ريكور بالذكاء المتأمل، وفيه تتم عقلنة الرموز ويفض المجاز. وهنا يتحرز ريكور إذ يرى أن عقلنة الرموز تؤدي إلى توليد أساطير دوجماطيقية، وفي هذا تكمن ظلامية الفكر، وضرورة العودة من جديد إلى درامية الرمز وغموضه الوحي. وبذلك نصل إلى أهم نقطة في المشروع الهرمنيوطيقي عند بول ريكور [٤١].

٦. مصداقية المنهج الهرمنيوطيقي:

كان **بول ريكور** متساءلاً دائمًا عن مصداقية المنهج الهرمنيوطيقي، فقد أراد **ريكور** أن يقاوم كل سلطة زائفة، السلطة الدينية في إدعائها تثبيت المعنى والسلطة السياسية في إدعائها صدق التاريخ، وسلطة كل كلمة حاملة لأيديولوجية قمعية. ولكنه عاد ورمن خلال منهج الهرمنيوطيقا الذي هو السبيل لحرية الفرد واستشفاف المعنى، ليضع المنهج نفسه موضع تساؤل، وذلك حين يصبح المؤول نفسه موضع سلطة. فيقول أن كل تحليل للرمز يميت الرمز في النهاية، وهذا هو التحدي الحقيقي لمنهج الهرمنيوطيقا، فكل محاولة للتفسير تكشف حقيقة ممكنة تغري بمصادرة الرمز نفسه الذي يعتبر مكمن لحقيقة أكبر من كل تأويل، يظل نسبيًا على كل حال».

هكذا يضع ريكور المحاذير الأساسية، التي يجب أن يأخذها المنهج الهرمنيوطيقي في الاعتبار حتى لا يتحول المؤول الهرمنيوطيقي إلى سلطة دوجماطيقية تحاربها كل هرمنيوطيقا جديرة بهذه الاسم. أول هذه المحاذير أن يعي المؤول نسبية حقيقة المعنى الذي يكشفه. وثاني هذه المحاذير هو ألا يحاول الهرمنيوطيقي أن يجعل تفسيره بديلاً عن الرمز ذاته أبدًا. وفي ذلك يقول: «إني أرغب في فلسفة للتأويل تنطلق من الرمز ووفقًا للرمز بحيث تصبح مادته غير قابلة للهدم... ذلك أن عقلنة الرموز يتولد عنها أساطير دوجماطيقية، ولكن تفسير الرمز ينطوي على رؤية أخلاقية له. ومشكلتي هي: كيف نستطيع أن نفكر انطلاقًا من الرمز ذاته، دون العودة إلى التفسير البلاغي القديم، ودون الوقوع في شراك الغنوصية؟ كيف نستنبط من الرمز معنى يجعل الفكر في حالة حركة، دون أن نفترض معنى موجود سلفًا، خفي معطى، ودون أن نتورط في شبه معرفة هي أسطورة دوجماطيقية؟... إني أرغب في سلوك درب آخر، يكون التفسير فيه مبدعًا، يحترم الغموض الأصلي للرموز، ويترك نفسه للتعليم منها... وانطلاقًا من هنا يحرك المعنى، ولكن كيف يكون الفكر مرتبط بالرمز وحر في ذات الوقت.. وكيف نمسك معًا بمباشرة الرمز ووساطة الفكر؟ إنه صراع الفكر مع الرمزية، لماذا يختزل الفكر الثراء الرمزي الذي لا يكف عن تعليم هذا الفكر؟... إن الرمز يضع الطمأنينة موضوع تساؤل، كما إنه يحد من الثقة بالنفس والغرور النقدي وغطرسة الضمير الأخلاق .. فالوضوح يفقدنا العمق... وقد نهدم ولا نصل لشئ من غموضه المجهول.. فما أن يفض معنى المجاز، حتى يبدو الرمز بلا جدوى.. هنا يجب التفكير فيما وراء الرمز، ولكن انطلاقًا منه ووفقًا له بحيث تصبح مادته غير قابلة للهدم، وبحيث نحفظ العمق الوحي للكلمة التي تسكن بين البشر» [٤٢]

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مثال على تطبيقات ريكور للمنهج الهرمنيوطيقي:

يقدم بول ريكور في كتابه الزمن والسرد تحليلاً تطبيقيًا لرواية مارسيل بروست في البحث عن الزمن الضائع. ومن المعروف أن مارسيل بروست (١٨٧١ - ١٩٢٢) روائي فرنسي ذاعت شهرته من خلال هذه الرواية التي ضمت سبعة أجزاء. والكاتب يواصل في هذه الرواية بحثًا دائبًا عن حقيقته الداخلية وعن مطلق الفن «حتى يصل إلى الحياة الحقيقية، الحياة المكتشفة المضاءة، الحياة الوحيدة المعاشة بالفعل وهي الأدب». ويرى ريكور أنه ليس المهم في هذه السيرة الذاتية إذا ما كانت أحداثها مطابقة للواقع التاريخي لحياة المؤلف، فزمن الرواية هنا موظف لصالح الخيال الذي يعيد صناعة البطل الراوي في بحثه عن نفسه. وأن التركيب السردي الخيالي لهذا التاريخ إنما يعكس عالمًا يحاول من خلاله البطل الراوي أن يهب لحياته الداخلية معنى.

ويرى ريكور أن طيلة ٣ آلاف صفحة هي حجم الرواية يبدو مثل هذا البحث عن المعنى زمنًا ضائعًا، وأن تميز هذا العمل يكمن في إخفائه للمشكلة وحلها حتى نهاية مسار البطل. والمشكلة هنا هي البحث عن الهوية، هوية تعني إلغاء الانقسام بين الروح والعالم المادي وتصالحهما في الفن. فوحدة الذات المفقودة هي زمن ضائع.أما الهوية التي يعثر عليها البطل في النهاية وهي اكتشافه لذاته ككاتب أدبي فهي زمن مستعاد. وبذلك يربط ريكور بين الزمن والبحث عن الهوية، بين التاريخ وإعادة صياغة المعنى من خلال الخيال.

ويقوم ريكور في هذا الإطار بتحليل لغوي للرواية، فيرى أن بدايات الرواية تحكي الزمن الضائع أو الهوية المفقودة، فصوت الراوي يطالعنا في هذا الجزء وكأنه يتكلم من اللامكان، فليس ثمة تحديدات تاريخية أو زمنية. والذكريات التي يسوقها الراوي في هذا الجزء تبدو بلا رابط، وهي موضوعة على الصفحات على شكل طقوس معتادة. فالبطل يبدو مسوقًا بما يشبه «عمى الذاكرة الإرادي»، وهو يترك مهمة البحث عن الشئ المفقود للصدفة. فكل ما يستعيده يبدو غير مهم ومنفصل بعضه عن بعض. كما أن التناقض بين ما يتذكره، وخلو هذه الذكريات من أي سحر، يفرغ هذه الذكريات من المعنى، وكأن هذه الذكريات تصارع الأمل، كما تصارع الماضي نحو المستقبل، مما يسلمها بالأحرى إلى النسيان، حتى تلك اللحظات التي يصفها الراوي بلحظات السعادة، ويسوقها في زخم هذه الذكريات الخالية من المعنى، يسلمها بدورها للنسيان. ومع ذلك فلن نفقد هذه اللحظات تمامًا كما يبدو لنا في إطار هذا الزمن المفقود، فهي حاملة لوعد، وعد سيتحقق في الزمن المستعاد. إن الزمن الضائع يبدأ بقتل الرغبة، والعجز عن الكتابة، الذي يصاحبه رغبة البطل في تملك النساء اللاتي أحبهن. ولكن هذا الزمن المدمر سوف يستعاد من خلال العمل الفني. كما سوف يلتقي البطل بالراوي وبالكاتب في نهاية الرواية. فالبطل الذي يمارس مغامراته الحسية والعاطفية سوف يتقدم نحو المستقبل في نفس اللحظة التي يقوم فيها الراوي بعملية التذكر، ليلتقيًا بالكاتب الباحث عن ذاته في النهاية. أو هكذا يتلاقى البطل الذي يدرك معنى لحياته السابقة كحكاية مجهولة تسعى نحو هدف، بالراوي الذي يشكل المستقبل من الماضي. ليعانقا في النهاية نبوءة الكاتب.

ولكن القصة لا تنتهي بصرخة انتصار، ولكن بشعور بالتعب والخوف، ذلك أن الزمن المستعاد هو أيضًا الموت المستعاد. فالبطل يدرك أن هناك عمل لابد أن يعمل، ولكن الموت يمكن أن يحطمه. (٤٣)

خصائص منهج الهرمنيوطيقا:

من كل ما سبق عرضه من تاريخ مصطلح الهرمنيوطيقا وتطور مفهومه سأحاول في النهاية أن أقف على الخصائص الجوهرية لهذا المنهج منذ بداياته الرمزية في مصر القديمة، وحتى ثباته كمصطلح في عصرنا الحديث، هذه الخصائص يمكن إجمالها فيما يلي:

١ ـ منهج الهرمنيوطيقا هو منهج يقوم على فن تفسير النصوص بصفة عامة أو الكلمة كرمز لها. ومادة بحثه تشمل قطاعين: الأول هو التأمل الفلسفي في أسس وشروط بنية الفهم، والثاني هو فهم النصوص ذاتها وتفسيرها عبر وسيطها اللغوي.

٢ ـ منهج الهرمنيوطيقا هو منهج يقوم على تزاوج الفلسفة والنقد الأدبي الفني. فالفهم النص الأدبي أو العمل الفني، أو النص الديني أو التاريخي، هو محاولة لفهم تجربة الوجود التي تفصح عن نفسها من خلال اللغة، أو خلال الشكل الجمالي. وثبات هذا الشكل الجمالي وكتابته هي التي تجعل عملية الفهم ممكنة ومتغيرة.

٣ ـ إذا جاز لنا أن نصنف مناهج النقد الأدبي بين معياري ووصفي، فمنهج الهرمنيوطيقا يتميز بكونه منهجًا غائيًا. إذ يبحث عن المعنى في النص، ولكن المعنى الذي يبحث عنه الهرمنيوطيقي ليس مجرد معنى سطحي أو بسيط أو المعنى في مفهومه الواسع في تقابله مع الشكل، وإنما هو معنى قد يصح أن نطلق عليه «القيمة». لما لهذا المعنى من اتصال بماهية الانسان. والقيمة التي يبحث عنها الهرمنيوطيقي ليست معيارية، وهي ليست وراء النص وإنما أمامه فهي قيم «ذات طاقة حيوية مستمرة التجدد، وبالرغم من أنها ثابتة، فإنها في علاقة تازيخية متغيرة بالنسق الإنساني غير المتغير بصفة عامة»(٤٤).

٤ ـ المنهج الهرمنيوطيقي منهج تفسير فردي، ولكنه يصب فيما يعرف «بالموضوعية المثالية»، أو «التعدد الميتافيزيقي»، إذ يجمع التفسير بين ما هو تاريخي ولا تاريخي، بين الذات والآخر، بين المعنى الظاهر والمعنى الخفي. فالموضوعية الهرمنيوطيقية تنفي انفصال الذات عن الموضوع، وتنفتح بالأنا على الأنت عبر وسيط مشترك هو اللغة. كما تنفي الثبات الموضوعي، وترى الموضوعية حالة مستمرة من التغير في الزمان والمكان، وذلك لإتاحتها لإمكانات تعدد التفسيرات التي تصب في النهاية في فهم واسع وعميق للحقيقة. فالقارئ والكاتب من خلال القصد والفهم يذوبان معًا في تلك المنطقة التي تجعل من المعنى شيئًا تاريخيًا ومتعاليًا عليهما جميعًا

٥ ـ وتتسم غائية المنهج الهرمنيوطيقي بسمتين رئيسيتن: التفاؤل والتحرير، ذلك أن الوجود الذي يبحث عنه الهرمنيوطيقي إنساني في جوهره، وهو يسعى إلى قيمة النص وليس سلطة النص. في ذات الوقت الذي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يسعى فيه إلى بناء مؤول مجتهد وعارف لحدوده. فالقيمة التي يتتبعها المؤول في النص ليست بأي حال من الأحوال سالفة مسبقة أو مطلقة أو عدمية مدمرة، فكل هذه القيم زائفة بالنسبة للهرمنيوطيقي، أما القيمة الجديرة بهذه الاسم، فهي تلك التي يقيدها جهد البحث ومشقة الفهم. «هكذا تستبدل الأنا سيدة نفسها الأنا تلميذة النص» وهكذا تستعيد النفس ذاتها على نحو أكثر تواضعًا دون أن تفقد رغبتها الدائمة في الوجود والجهد من أجل الوجود. ويتمثل التفاؤل الهرمنيوطيقي في الثقة في وجود القيمة في النص، ووجود القيمة كماهية للإنسان كما يثق بجهد الإنسان المتواصل للبحث عنها.

٦ ـ على هذا النحو قد يبدو المنهج الهرمنيوطيقي أقرب المناهج النقدية إلى روح المناهج في العلوم الطبيعية[١٥] إذا يقوم البحث الهرمنيوطيقي:

أولاً: على التجريب الذي لا ينطلق من تعميمات مسبقة كما هو الحال في المنهج المعياري والبنائي والتفكيكي، هذا التعميم الذي يجعل النصوص كلها متساوية من حيث مطابقتها لما يجب وما لا يجب اتباعه في المنهج المعياري ، أو التعميم البنائي الذي يرد النصوص جميعًا إلى هيكل مفرغ من النظام، أو التعميم التفكيكي الذي يساوي بين النصوص جميعًا من حيث قابليتها للتفتت اللانهائي. وهنا تختلف الهرمنيوطيقا عن المناهج السابقة، فكل نص هو تجربة جديدة تخضع للملاحظة والكشف، وهو في ذلك لا ينطلق من معطيات مسبقة ولكن من الحدس الذي يستشعر المعنى الكلي وخصوصية النص.

ثانيًا: الحدس الهرمنيوطيقي ليس انطباعًا[١٧] وليس تعميمًا وإنما هو شعور مبدئي يعرف ذاته ويبنيها من خلال معرفة لجزئيات النص وتفصيلاته، فالحدس هنا شعور قلق يتساءل دومًا عن مصداقيته من خلال مادة النص ويبني نفسه عبر النص، أي أن الحدس يتحول من التخمين إلى التصديق من خلال تجربة فهم النص، فمادة النص هي مختبر الحدس الهرمنيوطيقي، ودقائق التفصيلات التي يختبرها الحدس في النص تختبره هي أيضًا بدورها.

ثالثًا: إذا كان المنهج العلمي يكشف عن المجهول، ويصدق بالتجريب، وقابليته للمراجعة فإن المنهج الهرمنيوطيقي لا ينطلق من معيار ثابت، ويتنزع مصداقيته من التجربة، والمعنى الذي يطمح إليه ليس نهائيًا. فكل تحليل هرمنيوطيقي في النهاية ليس تحليلاً كافيًا لأنه يعاود التساؤل حول القضية اللانهائية: قضية المعنى الإنساني. فمجال الهرمنيوطيقا هو مجال أكبر من المؤول نفسه ولكنها يظل للمؤول فضل المبادرة والاجتهاد الدؤوب والتواضع الجم إزاء ما يصل إليه من نتائج نسبية ولكن طامحة في المشاركة مع الآخرين في تجديد الوعي بقيمة الإنسان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المراجع:

١. هذه الورقةكنت قد قدمتها في شكل محاضرة يوم الخميس ٩ مارس ١٩٩٨ في صالون الأستاذ الدكتور عبد المنعم تليمة، ذلك الصالون الذي يشهد مساء كل خميس ومنذ خمسة وعشرين عاماً - في دأب وجدية تبدو غريبة في زماننا هذا - ندوة رفيعة المستوى، جعلتها لكل المتحدثين فيها والمرتادين لها، مركز عمل ومودة وانتماء. وفي هذا العام وضع الدكتور تليمة لصالونه موضوعًا جامعًا وهو «النافع الرافعة في درس الأدب». وقد شرفت بدعوة د. تليمة لي للمحاضرة في موضوع المنهج الهرمنيوطيقي ممثلاً في علم من أعلامه وهو الفيلسوف الفرنسي بول ريكور، ضمن إطار محور البحث الهرمنيوطيقي الذي افتتحه الأستاذ الدكتور حسن حنفي بمحاضرة عن مفهوم النص ومبادئ التأويل، وأعقبه الدكتور سعيد توفيق بمحاضرة عن جادامار، ثم لحق بهما بحثي هذا ليتم بذلك محور الدرس الهرمنيوطيقي، مفسحاً المجال بعده لمحور جديد من محاور النقد الأدبي وهو محور الإحصاء. وقد امتدت ندوتي هذه في صالون أستاذي الدكتور تليمة حوالي أربع ساعات ما بين إلقاء المحاضرة، والمناقشات الخصبة، والتعقيب. وقد أفدت في كل ذلك من أسئلة وتعليقات زملائي وأساتذتي الدكتور عبد المنعم تليمة، الدكتور صلاح فضله، الدكتور سعيد توفيق، الدكتور فتحي أبو العينين، الدكتور سيد البحراوي، الدكتورة أمينة رشيد، الدكتور أنور مغيث، الدكتور سعد مصلوح، الدكتور عبد الحكيم راضي، الأستاذ محمد غيث، الدكتور أحمد عبد الفتاح، الدكتور فاروق والأستاذ جو. وسوف يصدر هذا البحث كاملاً - إن شاء الله - في المجلد الذي يعده الدكتور تليمة، والذي يضم كل البحوث المقدمة في موضوع مناهج النقد الأدبي والتي قدمت ونوقشت في صالونه هذا العام.

ومن الجدير بالذكر أن وقت المحاضرة لم يتسع لتفصيل الجزء الخاص بالأصل والرمز في مصر واليونان القديمة ولا للشق الثاني من مشروع البحث وهو شق متابعة التأويل في الثقافة العربية وأخيرًا إجراء درس مقارن وشامل للهرمنيوطيقا والتأويل.

٢. في مؤتمر النقد الأدبي على مشارف القرن الحادي والعشرين الذي أقيم في جامعة عين شمس في الفترة من ٢٠ إلى ٢٤ أكتوبر ١٩٩٧، ألقيتُ بحثًا عن العلاقة بين الصورة والكلمة يوم الخميس ٢٣ أكتوبر، في إطار محور سيميوطيقا الفنون اللفظية والمرئية، وكنت قد خلصت في هذا البحث إلى أن نظرية اسبقية الشفاهي على الكتابي في النظريات التقليدية، أو اسبقية الكتابي كما تمثل في نظرية دريدا، لا تساعدنا على فهم الأسطورة. فهناك في رأيي علاقة تضمين بين الشفاهي والكتابي والتشكيلي يؤكدها لنا تلازم حكي الأسطورة وتشكيلها فنيًا (وبصفة خاصة في الحضارة المصرية واليونانية القديمة في حين أننا لا نجد مثلاً هذه الظاهرة في الشعر الجاهلي الذي استقلت فيه اللغة بحمل المعنى دون التشكيل). ومن ثم فإن تفسير الأساطير لا يمكن أن يتم إلا بتحليل على مستويين: مستوى الحكي ومستوى التشكيل. ومن ثم فالمنهج البنائي الذي وضعه ليفي شتراوس لتفسير الأسطورة هو من بين المناهج التي قد يشوبها النقص إذ تستبعد التشكيل من حكاية الأسطورة. في حين أن التشكيل يكون مع الحكي اللغوي شفاهيا كان أو كتابيا شفرة مزدوجة لصياغة الأسطورة، ولا يمكن فهم الأسطورة إلا في إطار هذه الشفرة المزدوجة. ومن ثم بات من اللازم أن يستحدث النقد الأدبي في دراسته للأسطورة منهجًا جامعًا بين البناء الحكائي وأسس التصميم في الفن التشكيلي من أجل تفسير معناه. وفي بحثي هذا عن الهرمنيوطيقا أحاول تفسير معنى الإلهين تحوت وهرمس من خلال الشفرة المزدوجة: أي من خلال مستوى الحكي ومستوى تشكيلها في صور مختلفة.

٣. معجم الحضارة المصرية القديمة، جورج بوزنر وآخرون، ترجمة أمين سلامة، مراجعة د. سيد توفيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ١٩٩٦، ص٩٥ .

٤. انظر: أ. إرمان، ديانة مصر القديمة، ترجمة د. عبد المنعم أبو بكر، ود. انور شكري، القاهرة، البابي الحلبي، ص١٥وص٤٨ .

. كتاب الموتى الفرعوني، برت إم هرو، عن بردية آني في المتحف البريطاني، ترجمة عن الهيروغليفية السير والس بدج، والترجمة العربية والتعليق والحواشي، د. فيليب عطية. القاهرة، مكتبة مدبولي ١٩٨٨، ص٢٥٥،٢٥٦ .

. د سليم حسن، الأدب المصري القديم، الجزء الثاني في الدراما والشعر وفنونه، القاهرة، مطبوعات أخبار اليوم،ص٧٦ .

٥ . معجم الحضارة المصرية، ص ٩٥ .

٦. السابق ص ٩٥ .

٧. انظر: كتاب الموتى، ص ١٩٦ .

ود. سليم حسن، الأدب المصري القديم، الجزء الأول ص٥٧ .

٨. د سيد كريم، الحكم والأمثال في الأدب الفرعوني، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ١٩٩٧ز ، ص١٤٨ ـ ١٥٤ .

٩. انظر في الصور التي ترمز لتحوت: معجم الحضارة، ص ٩٥ ـ ٩٦، وص ٢٢٧ـ ٢٧١ .

١٠ ـ F.Comte; Les Heros Mythiques et L"Homme de toujours; Paris; Seuil; 1993; P 113 - 119.

١١ المعتقدات الدينية لدى الشعوب، المشرف على التحرير جفري بارندر، ترجمة د. إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة د. عبد الغفار مكاوي، ص٦٦ ـ ٦٧

١٢ ـ N.Julien; Le Dictionnaire des Mythes; Marabout; Belgique; 1992; P 295 - 299.

١٣ ـ M.Serres; Hermes I: La Communication ; Paris; Minuit; 1969; P 10.

١٤ ـ انظر:

p.Foulquie; Dictionnaire de la langue Philosophique; Paris; P.U..F; 5 eme ed 1986; P317;

13 _ Dictionnaire des mythes, P 299 .

. ومعجم الحضارة ص ٩٦ .

. P.Foulquie; et autres, Dictionnaire des religions; Paris P.U.F; 1985; p 699 - 700

. ود. محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت الطبعة الثالثة، ١٩٩٠، ص ٢٥٨ إلى ص ٢٦٨ .

١٥. د. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، القاهرة، لونجمان، ١٩٩٦ ، ص ١١٣

١٦. د. عناني : ص ١١٥ .

وجفري بارندر، المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ص ٧٥،٧٦،٧٧ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١٧ . Hallyn; De l'hermeneutique a'la deconstruction; in; Introduction aux etudes du texte: Ouvrage dirige par M.Delcroix; Ed Du- culot; paris; 1987; P 314

١٨. انظر : Hallyn: Ibid; P314 ود. عناني، السابق، ص ١١٧ ود. سيزا قاسم، القارئ والنص: من السميوطيقا إلى الهرمنيوطيقا، عالم الفكر، المجلد الثالث والعشرون، العددان الثالث والرابع، مارس إبريل ١٩٩٥، ص ٢٥١ ـ ٢٨٣

١٩ . Hallyn; Ibid; P315 ود. نصر حامد أبو زيد، التأويل ومعضلة تفسير النص، فصول، المجلد الأول، العدد الثالث، إبريل ١٩٨١، ص ١٤١ ـ ١٥٩

د. عاصف جودة نصر، النص الشعري ومشكلات التفسير، القاهرة مكتبة الشباب، ١٩٨٩، ص

٢٠ . Hallyn: Jlid p315 et p 245 - 297

٢١ . انظر، د. أبو زيد، المرجع السابق، ص ١٦٠

٢٢. د. عناني، المرجع السابق ص ١٢٠

٢٣ . M.Heidegger: Cahiers de L'Herne: Ed ce L'iHerne; Paris; P 382 _ 383

٢٤ . انظر: د. سعيد توفيق، الورقة المقدمة لمؤتمر النقد الأدبي في أكتوبر ١٩٩٧، بعنوان الهرمنيوطيقا والفن عند جادامار.

. د. سعيد توفيق، تجلي الجميل، مقالات مترجمة لجادامار، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨

. د. نصر أبو زيد المرجع السابق، ص ١٥٤

. ويتيلوبي مري، العبقرية: تاريخ الفكرة ترجمة محمد عبد الواحد محمد، مراجعة د. عبد الغفار مكاوي، الكويت، عالم المعرفة، إبريل ١٩٩٦، ص ٢٠٨ .

٢٥ . F.Schuerewegen; Theories de La reception; in Introduction aux' etudes du texte Ibid, P323 - 325

٢٦ . Hans Robert Jauss; Ad Dogmaticos: Petite Apologie De L;Hermeneiutyque Litteraire ورقة مقدمة لمؤتمر النقد الأدبي على مشارف القرن الحادي والعشرين، والمنعقد في القاهرة، في أكتوبر ١٩٩٧ .

٢٧ . كان للدكتور سعيد توفيق أثناء تعليقه على ورقتي هذه كما قدمتها في صالون الدكتور عبد المنعم تليمة، فضل الإشارة إلى أن تميز المنهج الهرمنيوطيقي عند ريكور كان بسبب إفادته من كل من الفلسفة الألمانية ومدارس النقد الأدبي الرائجة في فرنسا معاً.

٢٨ . وقد ترجمت مؤلفات ريكور إلى الإنجليزية والألمانية والأسبانية والإيطالية واليابانية والدنماركية والهولندية. وقد ألف عن بول ريكور أكثر من مئة كتاب بالفرنسية والإنجليزية والألمانية والإيطالية واليابانية والصينية والبولندية. وفي العربية، من المغرب، ترجم د. منصف عبد الحق فصول من كتابه الشهير «صراع التأويلات». وكتب عنه د. عبد الله عازر، وعيسى على العاكوب، ومن سوريا كتب عنه د. البقاعي، ومن مصر كتب عنه د. نصر حامد أبو زيد، ود. حسن حنفي، ود.عاطف جودة نصر، وصاحبة هذا المقال، في إطار كتاباتهم عن المنهج الهرمنيوطيقي. وخصصت كل من د. فريال غزول في مجلة ألف، ود كاميليا صبحي، ود سعيد الغانمي في مجلة القاهرة ترجمات لمقالات ريكور. انظر في

قائمة الكاتبين عن بول ريكور والمترجمين لمؤلفاته، القائمة التي قدمها د. حسن البناء في مقاله بول ريكور وهيرمنيوطيقا الذات في النقد الأدبي المعاصر، ورقة مقدمة إلى مؤتمر النقد الأدبي على مشارف القرن الحادي والعشرين، القاهرة، أكتوبر ١٩٩٧ .

ومني طلبة، أدب الرحلة إلى العالم الآخر: دراسة مقارنة لرسالة الغفران لأبي العلاء المعري، رسالة دكتوراة مقدمة لجامعة عين شمس، تحت إشراف الأستاذ الدكتور عبد القادر القط والأستاذ الدكتور جان باتريك جيوم Jean Patrick Guillaume جامعة السوربون باريس ٣، ١٩٩٧.

وبول ريكور إشكالية ثنائية المعنى، تقديم وترجمة د.فريال غزول، مجلة ألف، عدد ٨، ربيع ١٩٨٨ وبول ريكور بين الحقيقة واليقين، ترجمة دكاميليا صبحي، مجلة القاهرة عدد ١٦٢ مايو ١٩٩٦ وبول ريكور، الهوية السردية، ترجمة سعيد الغانمي، القاهرة، عدد ١٨٠ ، نوفمبر ١٩٩٧

٢٩ ـ انظر عرض كتاب سلدن، د.حسن البناء المرجع السابق، ص٢٥ وما بعدها.

ومقال د/ هـ ارنستن H.Arntzen: الحاجة إلى التفسير (المانيا)، في مؤتمر النقد الأدبي على مشارف القرن الحادي والعشرين، اكتوبر ١٩٩٧ .

وكان للدكتور فتحي أبو العنين فضل الإشارة أثناء تعليقه على ورقتي هذه كما القيتها في صالون الدكتور عبد المنعم تليمة على أن الهرمنيوطيقا ليست قاصرة على فن تفسير النصوص ويمكن لها أن تقتحم مجالات أخر مثل البحث الاجتماعي.

٣٠ ـ P.Ricoeur ; Le Conflit des Interpretations; Paris, Seuil; 1969.p295 - 306

٣١ ـ Sylvie Romanowski; L Illusion chez Decartes; Ed Klinacksick; Paris. 1974, P194; د. حسن البناء المرجع السابق، ص٧.

٣٢ـ P.Ricoeur; Soi meme Comme un autre; Paris; Paris. Seuil ; 1990

د. حسن البناء المرجع السابق ص٧

٣٢. د. سيزا قاسم، القارئ والنص من السيميوطيقا إلى الهرمنيوطيقا، عالم الفكر، ص٢٦٠

٣٣. د. حسن البناء، ص٤٩ .

٣٤ ـ كان للدكتور انور مغيث فضل الإشارة أثناء التعليق على ورقتي هذه إلى أن الهرمنيوطيقا منهج غير نقدي كما رأوضح ذلك هابرماس حين قسم المعرفة في ارتباطها بالمصلحة إلى مناهج نقدية وأخرى عاجزة عن ذلك. وأنا أرى في الهرمنيوطيقا بعد نقدي واضح يتجلى في مقاومتها لتبثيت المعنى وتحويله إلى سلطة.

٣٥ ـ A.Jacob; Anthropologie du Langage; Mardaga. Liege) Bruxelles; 1990; p216

٣٦ ـ انظر د.حسن البناء، المرجع السابق، ص٣٥ .

Ricoeuur; Le Conflit des interpretation; p 295 - 306 و

Ricoeur; Temps et recit; Paris; Seuil; 1983; P11 - 14 . ٣٧

٣٨ . رسالة الماجستير ورسالة دبلوم الدراسات العليا المقدمة من الباحثة إلى جامعة باريس ٣ السوربون بعنوان:

Sorbonne Paris III;فMona Tolba; Le Voyage d'Ibn Fattuma; de Naguib Mahfouz; Memoire de D. E. A; Universite de la Nouvelle Session 1993 - 1994; Tome II; p.92 - 93 G.Genette; Fiction

et diction; Paris; Seuil; 1991; p191

٣٩ . P.Ricoeur; Soi - meme Comme un autre; Paris; Seuil; 1990; p137 - 198 وبول ريكور: الهوية السردية، ترجمة د سعيد الغانمي، مجلة القاهرة، عدد ٨١ نوفمبر ١٩٩٧، ص٥٢ . ٥٨

٤٠ . P.Ricoeur; L'Ideologie et l'utopie. Paris; Seuil; 1997; p17-54

٤١ . Ricoeur; Le Conflit des interpretations; p295 - 306

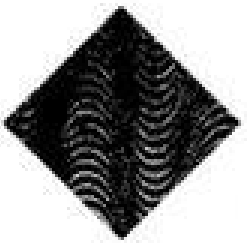
٤٢ . Ricoeur; Le conflit des interpretations; p295 - 306

٤٣ . Ricoeur; Temps et recit; p196 - 217

٤٤ . جان مكوكار وفسكي، هل تكون القيمة الجمالية عالمية، ترجمة نسيزا قاسم، مجلة الف عدد ٣ . ربيع ١٩٨٣، ص٨٠ .

٤٥ . كان للدكتور صلاح فضل الإشارة في تعليقه على محاضرتي إلى أن هناك فروقًا بين المنهج الهرمنيوطيقي والمنهج في العلوم الطبيعية. وقد حفزني ذلك إلى توضيح أنني هنا لا أتحدث عن منهج علمي ولكنني عن الروح العلمي في توخيه للموضوعية والكشف المتجدد، وهو ما يجمع بين الهرمنيوطيقا ومنهج العلوم الطبيعية. وربما نجد هذا المعنى بشكل ما فيما صمويل رابورت في كتاب العلم معنى وطريقة عملية الاكتشاف أما في مجال العلم إذ يقول: إن التصور الخلاق في العلم يرى الأشياء كلها في وحدة شاملة.. إنه ذلك الإلهام الذي يرى من خلال الفوضى الإمكانيات الكامنة للتشكيل» العلم معنى وطريقة، ترجمة محمد ثبوتة، مراجعة د. كامل منصور، ص٢٥٣ وص٢٥٧ .

٤٦ . كما كان للدكتور/ سيد البحراوي فضل سؤالي عن الفارق بين الحدس الهرمنيوطيقي والانطباع الرومانسي مما دفعه إلى تأمل ذلك الحدس وتحديده بما يميزه عن الانطباع الذي يفرض ذلك الحدس وتحديده بما يميزه عن الانطباع الذي يفرض نفسه عن النص دون الاهتمام باختبار صدقه. فالرومانسي يثق بشفافية شعوره بالمعنى والهرمنيوطيقي يبني المعنى نباءً من خلال تحليل النص.



قصيدة الأشياء

قدحي تململ في يدي
ولفافتي شرعت تلملم مفردات النار من عود الثقاب
.وحالتي نصف اتكاءٍ فوق نصف أريكة
والعين ساهمةٌ حزينه
تتأمل الأشياءَ
والأشياء تدرك أنها مرصودةٌ في لامبالاةٍ
فتوصد بابِها السريَّ في وجه الملاحظة البليدةِ
يفقد اللمعانَ معدنَها طواعيةً
ويفقد روحه الخضراءَ جسمُ العنصر الخشبيُّ منها
صارت الأشياء جامدةً رزينه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سمت الجنون مناسبٌ جدا لها
هل نحسب الكرة التى انتفخت لنركلها
ستُركل لو أصرَّت أن تظلَّ مكانها
فهو اتفاقٌ غير مكتوب النصوص إذن على فعل الرعونه
قد كانت الأشياء قبل ظهورنا فى الأرضِ
ساكنةً وساكتةً
هيولاها معطلةٌ عن الأحوالِ
عاطلةٌ من الأشكالِ
كانت طينةً فى طى طينه
حتى التقت بعيوننا
فتزيَّنت
أخذت تزجج حاجبيها فى مرايا الماءِ
تدهن صدرها بالمسك والكافورِ
تنزع عشب إبطيها
وتخلع عن نعومتها الخشونة
وتبرَّجت
كشفت مفاتنها لنا
لانت صلابتها فماست ثم مالت
ثم سالت حين غالت فى الليونه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قدحى على الأوراق محنىٌ
يحدّق فى ثمالته المراقة فوق خاطرتى
وتبغى فى ذبالته يكنُّ دخانَهُ
والعين لاتتأمل الأشياءَ
والأشياء تدرك أنها منكورةٌ
فتعود سيرتها التى كانت عليها: مادةً غفلاً
بلا سمتٍ ودون هويةٍ وبغير زينه
وتعود تلك الدمية العاجية الساقينِ
ـ فى الركن القصىُّ هناكَ ـ
تعثر فى خطاها للوراءِ
أنوثة العاج استعادت ذكريات الغاب فى الغاب الخصيبِ
وطعم سافانا المناخ الإستوائىُّ استردَّ وجوده الحسىَّ
فوق شفاهها من قبل أن يجترَّ ثانيةً كمونه
وهناك فى الركن المقابلِ
بين آنية الزهور الشمع والصقر المحنَّطِ
لاح صحنٌ من نحاسٍ
كان يحوى كلْمةً مطروقةً
جعلت تفضُّ حروفها حرفاً فحرفاً

وهو يكتم صرخةً
مثل اللواتى
كان يطلقهنَّ يوماً حين كانوا يطرقونه
وهنا . . على رفٍّ من البللّور مزرقٌ
تعوم سفينةٌ من عهد «ماجلانَ»
مازالت تصرُّ على استدارة كوكب الأرض استدارتْ
حين أهملتُ المرور على صواريها
وصارت لعبةً جوفاءَ يشبه شكلُها شكلَ السفينه
العين ساهمةٌ تسرِّح طرفها
وستائر الشبّاك ترفض دعوة النسمات للرقص البطيءِ
وكل ما فوق الوظائفِ
لاتؤديه المقابض أو مفاتيح الإنارة أو صنابير المياهِ
لعلّها اكتشفتْ بأنى لا أبادلها التودّدَ
فاكتفتْ بالواجبات المنزليَّةِ
أضحت الأشياء بين براثن الجدوى رهينه
الزخرف . . الوشى المنمنمُ
ومضة الدرِّ المحيط إطاره الصدفيُّ بالصور القديمةِ
بغتةً خملتْ

فصار على التذكّر أن يكون مجلّلا بالفقدِ
والوجدان أمسى عارياً كالرملِ
منفيًّا بصحراءٍ تقاسى فى الليالى من رهاب الزمهريرِ
وفى الظهيرة من ضلالات السخونه
قدحى على الأوراق محنىً
وتبغى لم يزل يذوى دخانا
والأسى راقٍ إلى عينىَّ
تشحب دونىَ الأشياءُ
تسحب ذلك الوهج الكرستالىَّ من قطع الكرستالِ . التعاريجَ البديعةَ
من رخام المدخل الشرفىِّ
زهوَ الأرو من درج الصعود إلى المخادعِ
حيث ترقدُ فى انتظار قيامة الأحلام أطيافٌ دفينه
فى مقعدى الهزَّازِ
إذ ألقيتُ جسمى
أعرب الأبنوس عن ضجرٍ يعاوده بلا سببٍ
وراح يقرِّب الأشياءَ منى ثم يبعدها
فهُيِّئ لى بأنى فوقه أهتزُّ
حتى راحت الأشياء تنأى ثم لا تدنو
فساورنى احتمالٌ أن هذا الشيء يحملنى ويحمل لى ضغينه

لم أعطِ للإحساسِ عاطفةً ترسّخهُ
فقط . . لاحظت فى غير اعتناءٍ
أن بينى والقلائد ـ عُلّقتْ فى بهو الاستقبالِ ـ
ثمَّ علاقةٌ ليست متينه
هل ضاع عمرى فى تقلّدها سدى
هل كان أفضل
أن يظلَّ أوزٌّ هذى اللوحة الزيتية الزرقاءِ
يسبح فى بحيرته التى ارتكنت على منظورها الرأسىِّ
من أخلى الجدار من البحيرة والأوزّ؟
ومن يدسُّ على تنفسىَ المحاذر ـ مرةً أخرى ـ أنينه؟
العين ساهمةٌ تصعّد جفنها المرخى
خبأت المفارشُ نقشها القصبىَّ
سُكّرَها المطرَّزَ فى الحرير عنادلاً
صمتت عنادلها
فهل طارت أخيرًا
كأن مَنَّ غنائها العسلىَّ سلواها الوحيدةَ عندما كانت سجينه
العينُ ساهمةٌ تخفّض جفنها المرفوعَ
والقطُّ السيامىُّ الذى سربّتُه من نحو عامٍ
عاد يقفز بين أغصان الخمائلِ

فى السجاجيد المخيَّطةِ الجدائل بالزهور الهندسيَّةِ
عندما أجفلتُ
أقعى فوق ذيلٍ ملتوٍ يرعى شئونه
العينُ ساهمةٌ
وقلبى سادرٌ فى الدقّ
والبندول يقرع ساعة الدهليز ـ
والدهليز بين القلب والبندول ـ فى دأبٍ ـ يحاول أن يركِّبَ
فوق إيقاعيهما نغمًا أحاديًا . . فيفسد وقع أقدامى لحونه
من يخبر الأشياء أنى ضدُّها
أنى النقيض لها
ولكن . . يُعوز الروح الدليلُ على ادّعائى
تنقص النفس البراهين البسيطة والقياس المنتمى للعقل يفتقد القرينه
قدحى على الأوراق منكفئٌ
وتبغى فحمةُ
وبراحتى قدّاحتى حرزٌ من الغاز المجمَّدِ
إنه العصر الجليدىُّ الجديدُ
يرصُّ فى شفتىّ ألواحًا من الثلج الصناعىِّ الذى أوصى

به الفريونُ

حتى لاتفوح من القصائد ـ حين ماتت فى دمى المجلوط ـ

رائحةُ العفونه

هو ميِّتٌ فى القلب صوتى

من يدلُّ عليه أغنيتى لتوقظه من الصمت العميقِ؟

حقيقةٌ هذا هراءٌ

من يدلُّ عليه أغنيتى لتوقظه من الصمت العميق . .

الموت دونه

لاتعلم الأشياءُ شيئًا عن عذاباتى

تلوم سهوبى الأشياءُ

فلتعلم بأنى حابسٌ قلبى بأنفاسى

لأنى حين أطلقهُ

سيركض ركضه البرىَّ فى طرق المدينه

ولسوف يربك راكبى العربات والعرباتِ

سوف يضمُّ أرصفة الشوارع خلفه بعضًا إلى بعضٍ

سترتطم البيوتُ

وتصبح الشرفات جرحًا نافذًا فى أضلعِ الغرفات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والأشياء ـ يا أشياء ـ سوف تسيل كالدمِ
من شبابيك الشرايين الطعينه
يا هذه الأشياء أسألك التأنسنَ
إننى شرخٌ بمرآة الوجودِ
مشابهٌ للكائنات الآكلات العشب واللحم المتبَّلِ
بيد أن نسيجىَ الفردىَ جدٌ مغايرِ
فى الحسِّ مزدوجٌ أنا
فى الفكر مقسومٌ على ذاتى
سألتك بالذى سوى ملامحك المعونه
يا هذه الأشياء أسألك التبصّر والتخيّل والتفكّر والتدبّر.
والتفهّم والتوسط والمرونه
قدحى مراقٌ فوق أوراقى ومنكفئٌ ومكسورٌ
وتبغى مطفأٌ جداً
ورأسى فارغٌ إلا من الهجس المهومِ
يسبق الشعر الذى ينسلُّ كالقرص المنوّمِ
يمنح الوعى المُعانى فرصةً ما للسكينه
لكنّ صوتًا داخليًا لا يغادرنى
يطلُّ علىَّ من بللّورة اللاوعىِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يخطرنى:
بأنى سوف أدخل عالم الأشياءِ حين أموتُ
يخبرنى:

بأنى سوف أصبحُ رجْلَ منضدةٍ
«يمسمرُ» حولهَا النظراتِ إنسانٌ
سيضحى رِجْل منضدةٍ إذا ما ماتَ
أربعةُ
وتستلقى على أعناقنا امرأة مفلطحةٌ بدينه
ولسوف نمسى بعدُ منضدةً
يباشر فوقها رَجلٌ هوايته الأثيرةَ فى الكتابةِ
غير أن الكأس سوف تُراقُ ثانيةً على الأوراقِ
حيث يدبُّ فعل الخمر فى جسد الحروف فتنتشى وجداً
وتُشعل فى حنايا ذلك الرجل ـ الذى أنطفأت لفافته ـ جنونه
فتمرّ بالأشياء عيناه المؤقتتانِ
والأشياءُ تبقى ـ فى تشيّؤها المؤبّدِ ـ
بالذى يأتى ويمضى مستهينه

نورا أمين

التذكر بقدر أكبر من العاطفية

مصدر الازعاج الوحيد الذى صادفنى - على ما أتذكر كان عدم تحكمى فى رسم الكحل على الجفنين العلويين من عينى. بالطبع العين اليمنى لم تكن تتطابق مع اليسرى - ولم تتطابق معها إلا فى مرات نادرة فى حياتى كنت على وعى تام بها - لكن حتى هذين الجناحين على الطرفين كانا يتخذان امتداداً غريباً وكان القلم كان يخط وحده. تأملت فى الشكل النهائى لاختياراته تأملاً سريعاً أجوف فقد كان الموقف يعج بالتفاصيل الميلودرامية الفضفاضة: ملابس قديمة متناثرة.. ملابس مغسولة وموضوعة على أعمدة غير مؤهلة لثقلها ومازالت تنز الماء.. ملابس أنيقة تتدلى بعض أطرافها من فتحة الحقيبة الجلدية.. تليفون تم عقابه بخلع سلكه حتى لايصرخ بعد ذلك خرير مياه مستمر بدورة المياه.. لعب زاهية الألوان تنام فى حيرة على الفراش.

استخدمت جميلة التليفون الخاص بها لتعلن فى جلبة من الأجراس الآلية المفتعلة انها فى طريقها إلى هناك. ارتدت سترتها الثقيلة الوحيدة ومرت على جميع الغرف لتتأكد من خوائها. ثم جاءت إلى أمام المرآة اطمئنت على تصفيف شعرها من الجهتين وأمسكت بيدى إذ كنت ادقق فيما بقى من أشياء على الإفريز الزجاجي: ثلاثة أعقاب من أقلام الكحل البنية.. بودرة تنظيف أسنان.. مشط سقطت منه سنتان ومازال محاطاً بخصلات شعر.. نظارة طبية لها ذراع واحدة وعدسة واحدة ومع ذلك ترقد فى شموخ.

هل ينبغى أن أصطحب معى شيئاً من ذلك؟ أم ينبغى أن أضيف لهم شيئاً جديداً؟...

خروجنا من هناك كان له إيقاع السكون والانزلاق الطفيف وأصداء من صوتها عن حياة جديدة وامرأة في انتظارنا تتقن نطق اسمها. لم يبق إلا ضوء الممر. أجهزت عليه. ورفعت سماعة التليفون. وبعدها الحقيبة الكبيرة وحقيبة أصغر وكيس الحفاضات وفي اليمنى يد جميلة المتحمسة للخروج.

للمرة الأولى لا أسمع صوت الباب وأنا أغلقه. للمرة الأولى لا أتخيل شكل الأشياء وقد أصبحت دوني. عرضت مساعدتي في حمل الحفاضات دون أن يخل ذلك بانتباهها للسلالم وللطريق التي تؤدي إليه.

حملتنا سيارة الأجرة المعتادة ومن بعدها بيت مي وزوجها. ثم الجسر الوحيد الذي أدركته من الطريق المؤدي بنا إلى الهناجر. لم أسمع شيئا مما قلته. لم أر أية وجوه. وعندما غادرت الخشبة لأطمئن عليها وهي بصحبته؛ كانا بالخارج: تكوين ملفوف في سترة زرقاء في أعلاه رأس ابنتي ورجل فارع الطول يقف بها على الرصيف وقد تكوَّر جسده في وضع الأم الحنون التي تهدهد طفلها حتى تستودعه الأحلام السعيدة. كان ذلك أول شيء تقع عليه عيناي في هذا اليوم. عندما اقتربت من جسدها قررت أن هذا هو الرجل الذي ينبغي أن تكمل حياتنا معه. حاولت أن أحملها عنه فنظر إلي وقد بدا النوم يداعب جفونه وضمها أكثر إلى صدره وعندما ألححت في رغبتي قال لي: «إني متدثر بها».

سرنا حتى بوابة الشارع. كانت عيناي صماوين إلا عن هذا التكوين، وعن حقيقة غائرة تجسِّد إيقاع السكون العام: بل نحن اللتان نتدثر بك». استيقظت فور جلوسنا بالسيارة عاينت سترته التي كانت تحوطها ونظرت إلى الوراء كمن في حلم ونادت على أمها. احتضنتها فانطبع على وجهي مزيج من روائحنا نحن الثلاثة. واسترخيت تماماً..

في بيت مي نام الجميع في النهاية. وقبل أن تسترسل جميلة في نومها وعدتها أن غداً ستعثر أمها على بيت يكون لها. كان الفراش يرقد وحيداً. وفي الصباح تأكدت أن الذي سوف يواجهني كل يوم هو خط الكحل في المرآة. خط الكحل الذي أصبحت له اختياراته الخاصة..

مع وصد أي باب سوف أسعى بذاكرتي لأتمم على الأشياء التي تركتها خلفي على الإفريز الزجاجي. أندم على السلك الذي خلعته وأتخيل أن الجانب الآخر من الإطار أصبحت تملأه عدسة زجاجية مناسبة. لكن من أي سوف تجيء؟ من صوان أمي الناصع البياض لأنه محفوظ في غرفة موصدة على خوائها، أم من غرفة أبي المكدسة بأرشيف الصحف القديمة وبطاقات الأصدقاء ذوي النفوذ، أم أن الزجاج سوف يثبت لها ليؤنس وحدتها في بيت العائلة الذي اختار أن يتوارى من بؤرة الإحساس ويندرج في برود طرقات الذاكرة المحدبة أجل، كان لابد أن أضع على هذا الافريز شيئا آخر.. شيئا يدفع نحو التذكر بقدر أكبر من العاطفية.. وربما يعطيني ذريعة بعد حين كي أعود فاطمئن عليه.

كغريب ينزل إلى مدينة يتعلم قواعد الغربة. يأكل النشويات لانها أكثرها اشباعاً ولو قلت وخصوصاً الخبز منها، يرتدي اغلب مايمكن من ملابس حتى لايجوع سريعاً وحتى يشعر بشئ من الثقة يهتم بهندامة كي يبدو واحداً منهم. مواظباً. ويشغف كثيراً بدورات المياه في المطاعم الانيقة يدخلها كانما هو على موعد مع شخص ماثم يتسلل إلى هناك فيلقي بغبار الشوارع وآثار الغربة ويتجرع ماء نظيفاً. ولا يفوته أن يتأكد من هندامه قبل الخروج - أحياناً - من الباب الخلفي يستخدم تليفونات العملة بحنكة عامل سنترال ماكر ويركز تماماً في هدفه من مكالمة هذا الصديق مضمون المواطنة. لاينام ولايعود. ويحاول ان يحفظ كماً هائلاً من تفاصيل الحياة في هذه المدنية حتى يستطيع أن يتقن لغتها وعاداتها ولا يترب حذاؤه من شوارعها حيث يفاضل بين اليق الأرصفة لاستيعاب المهمة.

هكذا انا كغريب تخايله رغبة في العودة إلى حيث لايدري ومعه طفل لايناسبه إلا تكور الرقم كعودة كسكن.

في بيت مي مائدة مستطيلة تتسع لثمانية اشخاص وموائد اربعة لقصص العائلة ومواعيد ثابتة للوجبات الثلاثة وللنوم والاستحمام والحمل. وفي الشقق المفروشة العديدة التي ازورها لا توجد موائد مطلقاً سوى في واحدة فقط هي مائدة متهالكة ومشروخة في طرفها.. تتسع لثلاثة أشخاص. مستديرة من الخشب البني الداكن. اشترطت صاحبتها الا يقطنها غير المتزوجين. سمعت صوتها في نبرة سلطوية تخاطب السمسار بينما كنت انتظر مع جميلة في الدور الأسفل نزل الرجل ذو البنيان الرياضي الضخم وفي يده مفتاح وحيد. فتح الشقة التي كنت اقف أمامها حيث فاجأتني المائدة في المدخل تماماً ولا شئ بعد ذلك. هي كذلك. للمتزوجين فقط. أولئك الذين يحسنون استخدام الموائد.

وانا ليس من حظي أن اقيم الولائم. قبل أن يغلق الباب بعد خروجنا عاينني معاينة سريعة بدافع فحولته الظاهرة، ثم سألني اسئلة مباشرة كسمسار عصري يلعب الجودو ويحارب في حرب الخليج في سلاح الطيران قدرته المهشة على الايجاد وعلى النفاذ إلى لب الموضوع اكملت صورته الرجولية الشعبية الواثقة. صعد ليعيد المفتاح إليها وأخبرها أن السعر المعروض لايناسبني. كنت قد سبقته على السلالم إلى الشارع وأنا مبتهجة بقدرتي على اقناع ابن السوق هذا الذي يصفف شعره بألفازلين ويرتدي سترة ملونة ووتر بروف أنني غبية واحتاج إلى مجهود كبير لاحفظ رقم هاتفه الشخصي.

الحمد لله أن المائدة لم تكن بالجودة التي تغريني بالزواج. ولا بأس بمشهد المناورة في الشقة الصغيرة التي أجرها السمسار الذكي لحسابه الخاص خاصة أنها لم تكلفني أجراً زائداً على عمولته، ولم تمتد بالقدر الذي يدفع وكيلته لتزويجنا حفاظاً على قيمة المائدة.

أما رائحة الجماع النفاذه التى استقبلتها بشوق فى غرفة البواب المراد تأجيرها بوصفها شقة سياحية تحتوى على هاتف دولى، فقد أنذرتنى دون حاجة إلى السمسار بأن أصحابها لايشترطون الزواج لكنهم حتماً سيحتاجون لمشاركتى فى استخدامها من حين إلى آخر وعندما نظر إلى ليعرف بقرارى قبل الخروج، ابتسمت له وأخبرته إنها أروع مما اتحمل. لمعت عيناه فى انتظار استطراد لا أقوى عليه..

فى مثل هذه الحالات يلزمك فقط أن تنهى اليوم بمشاهدة فيلم عربى قديم يضفى على حسك رومانتيكية عظيمة، ويساعدك على أن تصنف أحداث حياتك بمنطق الأبيض والأسود (الهادى، الواضح) على تهدج صوت ماجدة سوف تجد إيقاعاً حانيا تتلاشى به التفاصيل الموجعة، وشيئا فشيئاً يصبح انتباهك المتبقى كله مكرساً للخطة التى سوف يقبلان بعضهما فيها عندها فى الأغلب سوف ترتخى جفونك ومقاومتك الهزيلة من الأساس، وتخلد إلى راحة ربما يصاحبها خربشات انتهاء الإرسال التقليدية هكذا تستطيع أن تتجاهل انزواك فى فراش بارد يهز القلب تخصصه القبيلة لمن هم خارج نسلها، وتستطيع أن تستعيض عن إحباطك الليلى - الذى يؤسك - من جراء رغبتك الحقيقية فى الكتابة وعجزك الحقيقى عنها.

فى مثل هذه الحالات، اتفادى جيداً كل الحلول الممكنة كى أحتفظ بيقظة مشاعرى تجاه كل شئ، لعل لحظة الكتابة تلك تجئ ولو متأخراً. من هنا فإننى أعمل جيداً على مراجعة جميع الأحداث كل ليلة على محاولة الربط بين تفاصيلها وبين بعض المفردات المشتقة من الأعمال الأدبية العظيمة، فالتضمين عادة مايكسب التجربة بعداً ملحميا «جاداً» وإن كان يزعزع قليلاً المسافات مابين الماضى والحاضر والعكس، تلك المسافات التى تصلح فى نظرى للتدريب على الزهد فى كل شئ وعلى التخلص من بقايا أوصال التفاعل العاطفى، ومن ثم النضوج الحقيقى وكتابة نص على مستوى عالٍ من البلاغة الأدبية.

فى مثل هذه الحالات لا أشغل نفسى بالتأمل فى وحدتى دون الأوهام التى تمنح الكثيرين دفئاً دائماً، ولا بالتأمل فى اختيارات الآخرين الذين حتماً قد نجحوا فى تكوين مؤسسة متكاملة من الوائد الخشبية: ذلك انه يبدو أننا جميعاً نتشابه فى النهاية ونحاول أن نتوحّد مع هذا أو ذاك لإكمال التدريب أو لنقضه.

لم يمر اليوم التالى، والذى بعده، دون أن أتعثر فى سلالم بقية الشقق المفروشة حيث الممرات دوماً معتمة، وأزيز الأبواب يباغتك دون سابق انذار. أحياناً ما يطيب لك أن تقارن مابين تلك الوائد ومانملكه من قبل إن تكتشف أن بيت ذويك كان يخلو من الوائد من الأساس، وأحياناً تتوقف أمام فكرة الزواج من سمسار رياضى لتحصل على الشقة المتميزة التى كان يدخرها. وفى نهاية كل مغامرة تبذل مجهوداً مضاعفاً كى تتذكر ما تركته وراك دون أن يسنح لك الوقت بأن تتمم

عليه وعندما تفشل تتأكد أنك لن تستطيع مطلقاً أن تكمل حياتك مع فارع الطول الذى امكنه لبرهة أن يعاونك فى رفع الحمول...

سقطت من الذاكرة العرجاء تفصيلة ماكنت أود لو أتدثر بها من صقيع الفراش وكفّت كلمات اكتافيوبات عن الحب الذي يخترق الزمن، ويتكلل بالعصمة، عن أن تراودني فيما بين اليقظة والنوم. أحكمت السترة الشتوية على جسدى دون أن أدرك ورقة قديمة ومن دفتر القميص الوردى الساذج، وهى تنزلق على الأرض. أمسكت بها مىٌ وحفظتها بين أوراقها. كانت تتسائل عن سبب انقضاء الرحلة هكذا سريعاً، وتقترح ضرورة أن أحصل على وجبه ساخنة.

كان ينبغى أن أعود إلى النظارة ذات العدسة الواحدة، تلك التى لن يتسنى لها أن تكتمل كان ينبغى ألا أقاوم الام العيون المزمنة وفقدان العدسات اللاصقة التى أحيانا ماتقدم احتمالات جيدة للكتابة عن المسافات، فالغريب الذى بلا قبيلة لابد أن ينتهى إلى ترحال حتى يتقن لغة المدينة، حتى لايقلق كثيراً إذا مانسى شيئاً هنا أو هناك أو تعثر عند خط الكحل التقليدى.

مثل من يغنى أغنية يحاول تذكرها، يحاول إيجادها كما كانت، ودوماً وهو يحاولها تأتى أغنيات وأغنيات... «وتتناقض مشاعر واحتياجات، فتشعر وأنت تغادر الزيارة وكأنك ترحل من وطنك المؤقت، تجمع حاجياتك وأنت تلملم احتمالات للانتماء كانت ممكنة، وترتد كلمات كالتعويذة التى تضمن طريقاً سالماً للغريب هكذا أنا أحزم ماتبقى من تفاصيل تضمن حقاً هذه المرة التذكر بقدر أكبر من العاطفية، مثل مى التى تقبلنى بحرارة وتحتضنى وتتقبل عبارات مبهمة أنثرها فى الممر المؤدى إلى باب الخروج بحجة تقديم تفسيرات شاعرية للتجربة، بالطبع يمكننى أن أسمح لنفسى الآن ببعض التأثر وبسيجارة أدخنها فى الشارع المنتظر، يمكننى الا أمسك يد جميلة من باب الإسهام فى تدريبها، هى أيضاً على السلالم المعتمة، ويمكننى فى ليلتنا هذه أن أشرد بقدر كاف داخل سيارة الأجرة وهى تعاين فرص السكن وشخصيات البنايات وشوارع عماتى وجدتى التى تشبه مواندهن. سوف يكون البيت الفارغ كما هو لم يتغير لكنى سوف أكون قد دربت أكثر على وضع الكحل بشكل محترف، وعلى اخضاع حواسى لألعاب البرود. سوف أكون قد أسهمت بالفعل فى الإجابة على ذلك السؤال القديم، وأضفت لهم شيئا جديداً غير محدد الهوية..

الأرشيف الأدبي لجهاز الأمن السوفيتي المعروف بـ KGB

قصة كتاب الجحيم !

هذا الكتاب مرعب. يكفي أن يكون موضوعه هو القمع في مرحلة «ستالين» والقبض على الكتاب والمفكرين والفنانين وسجنهم وإعدامهم كان ذلك نهاية التاريخ. هنا ملفات ومحاضر تحقيق ينتهي السطر الأخير فيها بطلقة رصاص وليس بنقطة كما هو مألوف في الكتابة ورغم أن القمع في النظام الستاليني معروف على نطاق واسع منذ وقت طويل، إلا أن الكتاب يقدم كشفا أبعد وصدمة أشد هولاً عندما تقرأ مثلا كيف كان يتم سحق عقول روسيا المبدعة أو إفسادها وكيف كان النظام يتعامل مع الثقافة والمثقفين.

الكتاب بعنوان «الأرشيف الأدبي لجهاز: KGB» وهو رحلة بحث عن مصير كتاب روسيا المقموعين والمؤلف هو «فيتالي شينتالسكي»، قاص وشاعر روسيا ورئيس لجنة إحياء التراث الأدبي لكتاب روسيا المقموعين في ظل الستالينية، وقد صدر الكتاب عام ١٩٩٣ وترجم إلى الإنجليزية عام ١٩٩٥.

مؤلف الكتاب لا يدعي انه يقدم صورة كاملة شاملة عن سجل القمع فهو يشير إلى أن ما يقرب من الف وخمسمئة كاتب قد قتلوا بينهم من لا يقل موهبة عن الكتاب الذين يتناولهم هنا، وما يقدمه مجرد أمثلة دالة على مصائر بعضهم. والغريب أن السلطة السوفيتية عندما أعادت الاعتبار لبعضهم (مثل اسحق بابل وبرويس بليناك وبافل فلورسنكي أو أوسيب مند لشتام)، وأسقطت عنهم التهمة الجنائية التي أعدمتهم بسببها، لم تستطع أن تقدم تواريخ الموت الحقيقية. كان من المستحيل التوفيق بين تواريخ تنفيذ الأحكام، وتلك التي تم إبلاغ الأهل والأقارب بها، وعندما بدأت الحقائق في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التكشف لم تكن سوى أنصاف حقائق. والموسوعة البريطانية مثلا تذكر أن «فلورنسكي» مات في منفاه في سيبيريا في ١٥ ديسمبر عام ١٩٤٣ والحقيقة أنه أعدم رميا بالرصاص في «سولوفكي» سنة ١٩٣٧، كما تذكر أن «أسحق بابل» مات في أحد معسكرات السجن في سيبيريا في ١٧ مارس ١٩٤١ والحقيقة أنه أعدم رميا بالرصاص في ٢٧ يناير عام ١٩٤٠ وحتى العقد الماضي كانت أعمالهما مجهولة المصير.

ومن لا يعرف أهوال وفظائع المرحلة الستالينية لابد أن يصيبه الفزع عندما يعرف مثلا كيف كان يتم إعدام الزوجات والأطفال رميا بالرصاص بناء على جرائم الآباء المزعومة وكوسيلة للضغط عليهم لانتزاع اعترافات تدينهم.

كتاب «شينتالسكي» يقدم مجموعة وثائق مهمة عن فنون التعذيب المبتكرة كما توضح الرسالة التي بعث بها المخرج «فيسفولد ميرهولد» إلى «مولوتوف».

عندما قامت الثورة البلشفية لم ترحب بها سوى قلة من عقول روسيا المبدعة. البعض فضل الخروج ولكن الأغلبية ظلت في الداخل أملا في الأفضل. بعد ذلك اتضح أن الذين خرجوا كانوا أصحاب الاختيار الأفضل، فهم على الأقل عاشوا حياة أطول وقدموا إنتاجا أكثر وأهم. عندما نراجع مثلا كتاب بنجوين عن الشعر الروسي والذي صدر عام ١٩٦٢ نجد أن متوسط العمر بين الأدباء الذين عاشوا في المنفى كان ٧٢ عاما، بينما كان ٤٥ عاما بالنسبة للذين بقوا في الداخل أو عادوا إلى الاتحاد السوفيتي.

في كتابه يتناول «شينتالسكي» التأثير الرهيب للمرحلة على كل من الضحية والجلاد وعلى أشخاص يكتنفهم الغموض مثل «مكسيم جوركي» الذي خدعه «ستالين» ورشاه لكي يعطي بريقًا إنسانيا زائفا لنظامه فرغم صلاته بالبلشفيك قبل الحرب العالمية الأولى كان «جوركي» قد عارض بعض الإجراءات والتوجهات في عهد «لينين» ولجأ إلى إيطاليا في أواخر العشرينيات. كما يوضح المؤلف كيف أن تلك الشخصية (جوركي) - والمفترض أنها شكوكية وإنسانية - كانت تؤخذ إلى معسكرات التأديب والعقاب في قناة البحر الأبيض وتمنح الفرصة للتحدث إلى السجناء والذين يكفرون عن خطاياهم من خلال الأعمال الشاقة، كيف كانت الدموع تطفر من عينيه تأثرا بالسياسات العقابية الإنسانية الاشتراكية للحكومة السوفيتية!

وإحدى الحقائق الأساسية في هذا العمل هي أن المحاولة الستالينية وما بعد الستالينية لإنتاج أدب حقيقي يجمع بين الإبداع والموهبة والتبعية والأيديولوجية في نفس الوقت تحت شعار الواقعية الاشتراكية قد باءت بالفشل. كثير من الكتاب الذين روجوا لواقعية الاشتراكية، حظيت أعمالهم بالنشر والزيوع كما حصلوا على المناصب والمزايا في المؤسسات الثقافية، ولكن القليل منهم هو الذي كان يستطيع الكتابة فعلا بالمعنى الحقيقي للكتابة الإبداعية. عاجلا أو آجلا ذهبوا جميعا إلى عالم النسيان الجدير بهم والجديرون به لدرجة أن البيروقراط - حتى ستالين نفسه - كانوا يرون أن ثمة خطأ المفهوم كله. في الوقت نفسه نجد أن الكتاب الذين

اختفوا أو غيبوا، كانوا رافضين لفكرة الأدب المحكوم وبسيطرة الحزب على مصادر الإبداع الفردى.

لقد كتب «ليتون ستراشي» عن «لاجدوى القرون الوسطى والكلبية ضيقة الأفق للنظام القديم فى فرنسا»، والنقطتان تنطبقان بشكل أكثر إحكاما على روسيا فى جميع العقود السابقة على عام ١٩٩١. كانت بنية المجتمع بنية إقطاعية كما يشير «إدموند تود»، تلازمت فيها المحافظة على القديم وسيادة السلوك الفج لنماذجها. وفى كتاب «شينتالسكى» صفحات كثيرة عن الحملة التى قام بها المؤلف داخل «لوبيانكا» بعد كفاح طويل من أجل الحصول على الموافقات الحكومية والمؤسسية لكى يبحث عن المواد الأدبية المصادرة وتوثيق مصائر أصحابها، ومن الوثائق التى حصل عليها تقارير المخبرين والعملاء السريين.أما قصة الكتاب نفسه فهى فى حد ذاتها مغامرة وليس أفضل من المؤلف لكى يرويها لنا....

هنا ترجمة كاملة للمقدمة التى كتبها وللفصل الأول من الكتاب حيث يشرح لنا كيف خرج بتلك المادة من بين أنياب الأسد.

الطريق إلى لوبيانكا

عندما بدأت التحرك لإثارة الشعور العام من أجل استنقاذ كلمات الكتاب السوفيت المسروقة وإعادتها إلى الأمة، كان كل من التقته يسألنى: وما شأنك؟ هل كنت سجينا أو معتقلا؟

لم يسبق أن ألقى القبض علىّ. لم أكن من المنشقين. لم أسجن ولا سبق أن حملت عنوة إلى إحدى المصحات العقلية أو طردت من وطنى رغم تجربتى السلبية مع جهاز «KGB».

إلا انه من التبسيط المخل أن نفكر أن الشعب السوفيتى قبل البريسترويكا كان مقسما بين بيروقراط الحزب الحاكم وحفنة من أبطال الديمقراطية وأن البقية كانوا مجرد قطيع مدجن يسهل التحكم فيه. المسألة كانت أكثر تعقيداً.

لم تكن الأيديولوجية الشيوعية شيئا دخيلا تم فرضه بالقوة بل كانت مستقرة في العقول والأفكار... وبعمق. كان أسلوب الحياة السوفيتى يبدو لنا طبيعيا وغير قابل للإتلاف. صحيح أنه كان هناك من يرفضه ولكن أولئك كانوا يعيشون حياة مزدوجة، يساومون المجتمع ويحاولون الحفاظ على حقوقهم واستقلاليتهم.

كان هناك قلة تتمرد صراحة، هؤلاء دفعوا الثمن غاليا. أما ميدان المعركة الحقيقى فكان فى الداخل... في الضمير... وفى وجدان كل فرد على حده.

اتذكر بوضوح يوم أن انفجر التاريخ فى حياتى لأول مرة، وكنت أشعر - أكثر مما أفهم - بأهمية ما حدث. السادس من مارس عام ١٩٥٣ وكنت فى الثالثة عشرة من العمر تلميذا بالصف السابع. كنا نعيش فى قرية صغيرة نائية فى جمهورية «تتارستان» حيث كان والدى يعمل رئيسا للمزرعة الجماعية، وكنا نمتلك جهاز الراديو الوحيد فى القرية (كان الراديو يعمل بالبطاريات فلم تكن الكهرباء قد وصلت إلينا بعد). ذات صباح ناداني والدى، كان يقف ويستمع إلى الراديو. وجهه متهجم وجاد على غير العادة، أما الأكثر رعبا فهو أن عينيه كانتا تدمعان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بغزارة. بدلا من المارشات المرحة المعتادة كان الراديو يذيع موسيقى حزينة هادئة.

«أسرع يافيتيا واخبر كل الشيوعيين أن ستالين مات!»

لم أفهم شيئا ولكن الدموع بدأت تطفر من عيني استجابة لدموع أبي أسرعت، يتملكني إحساس قوي بأن شيئًا لا راد له قد وقع. العالم المألوف المستقر قد انهار. كنت أركض من بيت إلى بيت (عدد الشيوعيين بالقرية قليل ولكني أعرفهم جميعا) أثير الفزع بين الدجاج والكلاب أدق الأبواب بكل قوتي صارخًا: «ستالين مات! ستالين مات!»

كانها نهاية العالم! وجوه شاحبة، حزن ودموع كثيرة! بعد ثلاث سنوات انقضت طفولتي، نجحت في الامتحانات وودعت أصدقائي ولكن عام ١٩٥٦ كان أيضا عام المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي وحديث «خروشوف» السري (١)... ومات «ستالين» للمرة الثانية.

في تلك الأيام لم تكن السياسة تهمني كثيرا. كان حلمي الأكبر أن أصبح بحارا فذهبت إلى «لينجراد» للدراسة في الكلية البحرية، وبعد تخرجي عملت ضابط لاسلكي في محطة الأرصاد الجوية على جزيرة «رانجل» كانت المسافة بين الاسكا والساحل الأمريكي قريبة، ولكننا كنا مقطوعين تمامًا، وكأننا في كوكبين مختلفين. كنا نستمع إلى «صوت أمريكا» بشكل منتظم وعندما كان الطيارون والبحارة الأمريكيون والكنديون يلتقطون ترددنا كما حدث أكثر من مرة كنا ننفذ التعليمات بعدم الرد عليهم.

بعد أعوام قليلة نقلت إلى ماجادان على الشواطئ الشمالية للمحيط الهادئ. بدأت الكتابة وسرعان ما صدر أول كتبي. كنت أعيش في عاصمة «كوليما» ولكن أدنى إشارة إلى المعسكرات التي كانت تملأ المنطقة في السابق كانت ممنوعة. كان «بيرجنيف» قد بدأ هجومه الساحق على المنشقين وتوالت المحاكمات (سينيافسكي ودانييل، وجالانسكوف وجينسبرج، باكوفسكي....) في نفس الوقت كانت ألوف النسخ من المطبوعات الذاتية السرية منتشرة بعيدا عن أعين الرقابة. وأخيرًا وصلت الحملة على المنشقين إلى منطقتنا النائية. كنت مثل أصدقائي الآخرين اقرء تلك المطبوعات السرية وكنت في ذلك الوقت مسؤولا عن البرامج الأدبية والدرامية في التلفزيون المحلي وأدرس الصحافة بالمراسلة في جامعة موسكو. بدأت الضغوط عليَّ لماذا كل تلك الإشارات إلى باسترناك وتسفيتيفا أو فلاديمير خليبينكوف؟ ولماذا ليس جوركي أو ماياكوفسكي أو شولوخوف؟ (كان هناك أيضا اعتراض على لحيتي) وعندما خفضوا درجتي الوظيفية قررت أن أعود إلى مهنتي الأولى. عرض على بعض أصدقائي في البحرية عملا على سفينة أبحاث متجهة إلى «جزر فيجي» ولكن عملي السابق رفض إعطائي شهادة خبرة تؤهلني للعمل الجديد... هكذا ظل حلم طفولتي عصيا على التحقيق.

في أوائل السبعينيات كنت أعيش في موسكو حيث وجدت وظيفة في أحد معاهد البحوث وواصلت الكتابة وبقيت هنا لمدة عشر سنوات بعد ذلك. وفي موسكو كنت أستطيع أن أقرأ أي قدر من المطبوعات والمنشورات السرية والتي كان أشهرها «عرض الأحداث الجارية»

وهي دورية كانت تسجل عمليات خرق حقوق الإنسان وكانت تظهر بانتظام من ١٩٦٨ إلى ١٩٨٢، ومثل غيري كنت اعيد طباعتها احيانا وأمررها على الآخرين.

عندما انظر إلى الماضي ارى ان حياتي وحياة كل من كانت أعمالهم تقف على حافة الأيديولوجية كانت تسترشد بعلامات إنذار حمراء. عندما يصطادون الذئاب يتم دفعهم من الحلف وأمامهم علامات حمراء لا يجرؤون على تخطيها.. علامات توجههم - دون رحمة - نحو حتفهم. في يوم ما ذهبت العلامات الحمراء، هرب الصيادون وفجأة وجدنا انفسنا أحرارًا ووحيدين في غابة تاريخنا الوحشية.

يسألني الأصدقاء: كيف تذهب إلى لوبيانكا؟ كيف تكون علاقة بالـ KGB؟ ولكني لست ذاهبا إلى هناك لاشاهد الـ ك ح ب. في لوبيانكا توجد الحقيقة عن حياة وموت أفضل كتابنا.. هناك مخطوطاتهم، أنا ذاهب لأعرف الكثير عن مئات الذين سجنوا واعدموا أو الذين اضطهدوا وصودرت أعمالهم وحرموا من الكلام حتى اخر العمر.

للذكرى الباقية

كان الكتاب في روسيا يحتلون دائما موقعا يليق بهم، وبسبب غياب المؤسسات الديمقراطية لم يكن الكاتب السوفيتي مجرد فنان، كان ناطقا رسميا باسم الحقيقة وضميرًا عاما في نفس الوقت. كان «الكساندر هرزن» يقول إن الأدب الروسي هو الحكومة الثانية، والسلطة الحقيقية في المجتمع وهذا الكتاب تقرير حقيقي موثق لما حدث للكتاب ولأعمالهم في الحقبة السوفيتية.

ولكن كيف تورطت في المسألة؟ أمامي كومة هائلة من المذكرات والكتابات التي سجلتها على عجل دون أن افكر في الأسلوب أو احاول تنقيحها. ولا وقت للاحتفاظ بسجل منظم مفصل! كانت الأحداث تتوالى بسرعة مربكة. بدأ كل شيء من نهاية عام ١٩٨٧ وكنت قد انتهيت لتوي من أحدث مجموعاتي الشعرية «الدين الأخضر» وافكر فيما سافعله بعد ذلك لأول مرة على مدى سبعين عاما من الصعب التكهن بشكل مستقبلنا. البريسترويكا في أوجها. خطباء الكرملين - منتصرين - أعلنوا الجلاسناست والديمقراطية. الناس أخذوا حريتهم ولكن - طبعا - تحت وصاية الحزب الشيوعي. قلة قليلة هم الذين يبدون استعدادا لقبول ذلك التحدي.. تحدي الديمقراطية.

في يوم ما من أوائل يناير ١٩٨٨ ذهبت إلى نادي الكتاب [٢] حيث التقيت مصادفة بصديقي القديم فاليانتين أو سيتنوف الذي كان رئيساً لاتحاد الكتاب - فرع موسكو [٣]. قال وهو يربت على ظهرب «أين أنت من عهود طويلة؟ أين كنت؟ ليس هذا وقتا للجلوس الهادئ في المنازل.. ينتظر أن يعقد كتاب موسكو مؤتمرا عاما في أي وقت. بدون جدول أعمال وبدون اللجنة التنفيذية الدائمة، ستكون مناقشة حرة ومفتوحة. سنتحدث عن مستقبلنا.. تعال وتقدم باقتراحك»

كنت اسير شاردًا في صقيع شوارع موسكو وأنا افكر: الا توجد لدي بالفعل افكار لكي اتقدم بها؟

بالتأكيد.. كان لدي! ولكن ليس من أجل مؤتمرهم ولا من أجل البيروقراط الذين كانوا دائما ضد الحرية الفنية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كنت من منسوبي اتحاد الكتاب ولكن عضويتي كانت شكلية ومحددة بنادي الكتاب والكافيتيريا وحفلات الموسيقى وعروض الأفلام. كانت سياسة الاتحاد تقررها نخبة بيروقراطية وثيقة بالكرملين والـ «KGB». كانت النخبة كلاب حراسة السلطة وأنصار أيديولوجية الحزب.

في ذلك اليوم من يناير كنت مترددًا.. ما الذي نحتاجه اليوم أكثر من أي شيء آخر؟ أسأل نفسي في طريق عودتي إلى البيت عبر عواصف البرد الدقيق.

تاريخنا مسروق منا، ما نعرفه مشوه لدرجة كبيرة، إلا أنه بدون الماضي لا يمكن أن يكون هناك مستقبل. هناك فجوة في الذاكرة. هناك غيبوبة لابد أن نفيق منها. نفس الشيء بالنسبة للأدب. في الحرب التي شنها النظام السوفيتي ضد المجتمع كان الكاتب ينتمي إلى أكثر المهن قمعا. كم عدد الكتاب الذين أعدموا رميا بالرصاص أو غيبوا في غياهب السجون والمعتقلات؟!

إلا أن الكتاب يحتفظون باعتبار خاص، بوضع خاص مع الزمن فحياة الكاتب لا تنتهي بموته، إنها مستمرة طالما هو مقروء، بهذا المعنى فإن عددا من الكتاب السوفيت أحياء اليوم رغم أنهم ماتوا جسديا منذ وقت بعيد. وإذا كان من المستحيل بعث الكتاب من ضحايا الشيوعية فلا أقل من تمكنهم من الكلام مرة أخرى. في هذه اللحظة ربما كانت مخطوطاتهم سجينة المخازن السرية لدى الـ ك. ج. ب أو مخفية بعيدا عن عيون أمن الدولة في الأرشيف الخاص لبعض الأسر.

ملفات القضايا الخاصة بالكتاب المقبوض عليهم تحمل خاتم «سري للغاية» أو «يحفظ إلى الأبد». حان الوقت لشطب العبارة الأولى. أما أفضل طريقة لتأكيد تحقيق العبارة الثانية وأن تظل ذكراهم وأعمالهم محفوظة إلى الأبد، فهي الوصول إلى تلك الوثائق ونشرها. حينذاك فقط لن يضيعوا. ولكن تلك ليست مهمة فرد واحد. الأمر يحتاج أكثر من ذلك للوصول إلى لوبيانكا»[4]. وعندما عدت إلى المنزل كتبت هذا الطلب:

إلى: المؤتمر العام لاتحاد الكتاب - فرع موسكو

إلى: جريدة «موسكو فسكايا ليترا تورا»

الزملاء الأعزاء.

في السنوات التالية لعام ١٩١٧ ألقي القبض على حوالي ألفي كاتب، قضى نحبه منهم حوالي ألف وخمسمئة في السجون والمعتقلات. هذه الأرقام ليست كاملة بالتأكيد، كما أن من المتعذر تدقيقها في الوقت الحالي. وكما قالت «آنا أخماتوفا»: أريد أن أتذكرهم جميعًا، اسمًا، ولكن القائمة أخذت، ولا توجد وسيلة للحصول عليها»

ظروف وتواريخ موتهم إما إنها قد أخفيت أو زيفت، حيث توجد فجوات واسعة في سيرهم، كما أن المعلومات المسجلة عنهم في دوائر المعارف والكتب ليست صحيحة.

أهم شيء هو أن أولئك الكتاب عندما ألقي القبض عليهم، كانت تتم مصادرة أرشيفهم ومخطوطاتهم وينتهي بها المطاف إلى مخازن سرية. هناك أمل في انقاذ بعض تلك الأوراق ولنحاول ذلك. دعونا نفتح الصندوق الأسود. الآن فقط بفضل الديمقراطية والجلاسناست تلوح أمامنا هذه الفرصة، وإذا كنا نؤمن بربيع حقيقي وليس بمجرد ذوبان آخر للجليد [5] دعونا نستكشف إذا ما كانت

الوثائق قابلة للاحتراق [٦]. وإذا كنا لا نستطيع أن نبعث الموتى فإننا على الأقل نستطيع أن نعوض ضياع تراث الأمة الثقافي، ولذلك اقترح تشكيل لجنة من اتحاد الكتاب للقيام بهذا الواجب المقدس، ولابد أن يتم انتخاب أعضائها بأسلوب ديمقراطي ومن خلال المناقشة الحرة مع المرشحين، والتصويت العلني.

٥ يناير ١٩٨٨

وبعد أن قمت بتسليم هذا النص للصحيفة ذهبت إلى كافيتريا نادي الكتاب لكي أجرب الفكرة على بعض الأصدقاء.

أ: اسمع أيها الرجل العجوز، هذا ضرب من الجنون، لن يسمح لك أحد بالدخول إلى الأرشيف، اسماء شبكة العملاء مسجلة هناك، انهم يفضلون أن يفجروا أنفسهم مع الملفات بدلا من أن يقرأها أحد. كل هذه البريسترويكا خدعة... فخ منصوب!

ب: فكرة رائعة! أنا معك. أنا أتصور حجم الثراء الذي سنجده هناك ويجب أن نجذب لذلك أكبر قدر من الاهتمام العام وأن نشرك الصحافة في ذلك.

جـ: اسمع جيدا: لا تخبر أحدا بذلك، لابد من التعامل مع الأمر بحذر شديد، سأعطيك رقم تليفون أحد كبار المسؤولين في اللجنة المركزية. اتصل به واسمع رأيه. أرجو الا تذكر اسمي ولا كيف حصلت على الرقم.

د: أليس لديك شيء أفضل يمكن أن تقوم به؟ ماذا تظن باتحاد الكتاب؟ إنه فرع من أفرع الـ ك. ج. ب. كل عضو ثان هنا... مخبر. من الأفضل أن تتفرغ لكتابة الشعر، وهم قد أحرقوا المخطوطات من زمن على أية حال.. لم يبق شيء.

بعد فترة قصيرة أبلغتني الجريدة أنهم ينشروا هذا الطلب، شارحين أنه تم الاعتراض عليه من قبل لجنة الحزب في اتحاد الكتاب. كان ذلك خطوة قبل الأوان ولم تكن خطوة حصيفة في الواقع. ذهبت إليهم لنتحدث، عرفت مكان لجنة الحزب، اتضح أنها أمام المطعم مباشرة. كان هناك «جوركوف» سكرتير اللجنة وهو مؤلف عدة روايات عن الحياة في المزارع الجماعية.

«الطلب الذي تقدمت به معك.. أليس كذلك؟» نظر إلى وهو فاتر الهمة.. وأجاب بصوت متعب «اجلس» أخرج النص وقرأه ثم تنهد:

«الفكرة جيدة، ولكنهم لن يفهموا. سيعتبرون ذلك نوعا من التحدي، سنناقش المسألة بالطبع.... في جلسة مكتملة في لجنة النشر. ولكن ليس من مؤتمر عام»

استغربت «ولكنها أكبر من قضية نشر، إنها تخص إعادة الاعتبار للمئات من كتابنا وإنقاذ مخطوطاتهم وفتح الأرشيف السري. انها قضية الحقيقة... والعدل...

«الا تثق بجلسة تحضرها اللجنة بكاملها؟»

«لا..! هذه اللجنة لابد أن تكون مشكلة منا جميعا، وتكون مفتوحة وليس من مجموعة ضيقة من الموظفين... أي نوع من الديمقراطية والجلاسناست هذا؟!»

نصحني «جوركوف» بالهدوء..«أنا لست ضد الفكرة، بالعكس أنا معها، فقط لابد أن نتعامل مع الأمر بأسلوب مختلف... وإذا تكلمت أمام المؤتمر... ماذا بعد ذلك؟ هواء

ساخن وانتهى الأمر انا اعرف ما أقول. وإذا كنت لا توافق على جلسة خاصة فلنفكر مرة أخرى» وانتهى كلامه. «ما هو الذى تحتاجه لذلك؟» هز كتفيه. بعد ذلك كان يتجنبنى، يشير إلى السقف... السلطات العليا لابد أن تقرر. وفى النهاية أعطانى رقم تليفونه لأتصل به.

«وما شأنك بذلك؟ نحن لجنة مشكلة من الرقابة خاصة بالأدب المنشور... لا نتعامل مع المخطوطات» هذه المرة كان «جوكوف » هو الذى فقد صبره» لا أستطيع أن انفق الساعات فى مناقشة ذلك»

سألته: من فضلك... أين المشكلة بالتحديد؟ من الذى يقف ضد ذلك؟

- «لا أحد... الجميع موافقون»

«إذا لم تتصرف لجنة الحزب وتتحرك فسوف اتصرف بمفردى»

- «شيء مزعج، ماذا تتصور أنك ستحقق دون قرار من السلطات العليا»

وبعد وقت قصير كان يقول:

- «هل تريدنى أن اتصل الآن بمسؤول اللجنة المركزية الذى يشرف على اتحاد الكتاب؟»

- نعم

- شينتالسكى هنا مرة أخرى لمقابلتى وهو غاضب.. ماذا يمكن أن نقول له؟

ثم وجه سماعة التليفون لكى أسمع. صوت هادئ يقول: «فيتالى الكساندروفيتش. لقد حولنا طلبك إلى احد سكرتارية اللجنة المركزية عضو المكتب السياسى وهو الآن موجود فى الخارج.. سوف نتصل نحن بك»

فى المنزل رحت اتفحص الجرائد، لابد انه كان يشير إلى «الكساندر ياكوفليف» مهندس البريسترويكا. وبعد اسبوع اتصلوا بى«لقد نظرنا فى اقتراحك، فكرة طيبة، اترك لنا من فضلك قائمة بأسماء الكتاب المقموعين. لنبدأ بقائمة قصيرة.» بعد ذلك علمت بالخطوات التى اتخذها «الكساندر ياكوفليف عن طريق ملف سرى خاص بلجنتنا تم فتحه فى مكتب المدعى العام (٧).

إلى الرفيق ف. ا. أندرييف

رئيس إدارة المراقبة القانونية فى المؤسسات والهيئات الأمنية بالدولة برجاء القيام بالمشاركة مع الـ ك. ج. ب بفحص الطلب المقدم من أ ن. ياكوفليف والخاص بإعادة مخطوطات الأفراد الذين تم قمعهم أثناء سنوات «عبادة الفرد» (٨) وإبلاغى بالنتائج.

المدعى العام للاتحاد السوفيتى

ا. سوخاريف

ثم استدعانى لمقابلة يورى فيرشنكو سكرتير التنظيم فى اتحاد الكتاب هذه هى المرة الأولى التى أدخل فيها هذا المبنى فى شارع فوروفسكى والذى سبق أن وصفه تولستوى فى «الحرب والسلام» وهو منزل عائلة «روتوف» فى موسكو. هذا المبنى هو الآن مقر مكاتب «وزارة الأدب». لم تكن سرا أن فيرشنكو كان يراقب ويتحكم فى كل مايدور فى اتحاد الكتاب السوفيتى، كما يقال أيضا إنه كولونيل فى الـ ك. ج. ب، وإن كانت «لوبيانكا» فقط هى التى تستطيع أن تؤكد ذلك. على أية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حال كان الكتاب دائما يطلبون مقابلته أكثر مما يطلبون مقابلة سكرتير أول الاتحاد فلاديمير كاربوف. كان من الصعب أن أحدد موعدا مع «كاربوف»، معظم الوقت هو غير موجود. إما إنه مشغول بكتابة روايات عن الحرب او يحضر اجتماعات حكومية. يبدو فيرشنكو معتل الصحة، سمينا، شاحبا، يدخن بشراهة وأحيانا يمضغ حبة دواء بين سيجارة وأخرى.

«فكرة جيدة، ولكن لماذا تقدمت بطلبك إلى اتحاد الكتاب - فرع موسكو فقط؟ لقد عانت كل الدولة... كل جمهورية من القمع يا عزيزى. لابد أن تكون لجنة على مستوى الاتحاد العام كله». ووافقت.

كان الشاعر «بولات أوكودجافا» من أوائل الذين أيدوا فكرة لجنة موسعة كتلك. اجتمعت مجموعة صغيرة في شقته الأنيقة في موسكو لمناقشة الخطوات التالية. كان بينهم الشاعر «أناتولى جيجولين» وكان في صباه قد أرسل إلى كوليما[٩] بعد الحرب، و«أوليج فرلكوف» أكبر الكتاب الأحياء سنا والذى أمضى ٢٧ سنة من عمره في المعسكرات. اتصلنا بكتاب آخرين وحصلنا على تاييدهم، «كامل اكراموف»، «يورى دافيدوف»، وكانا قد أمضيا وقتا في «الجولاج»، والخبير الصحفي والأدبي «يورى كارياكن» الذى كان دائما إما خلف القضبان أو في صراع مع السلطة. والكل يدرك أنها قضية في غاية الأهمية. كان هنا فقط شك في أمر واحد. هل يمكن أن نصل إلى الأرشيف السرى في لوبيانكا؟ هل يمكن أن يدور أى نوع من الحوار بين الكتاب أولئك الذى - إلى الآن - كانوا يضعونهم تحت المراقبة اللصيقة ويطاردونهم ويفزعونهم؟ ثم ناقشنا مشكلة أخرى. كيف يقتنع الديمقراطيون المعارضون لسياسة اتحاد الكتاب الرسمية بالعمل مع أولئك الذين يسيرون أمور الاتحاد؟ رغم هذا التناقض، إلا أن شيئا لا يمكن ان يتحقق بدونهم.

كان صديقى الشاعر فلاديمير لينوفيتش ينصحني: دع الأثم يعمل عملا خيرا، أعطهم فرصة لكي يظهروا أنفسهم بشكل أفضل». كانت الخطوة التالية هى الاتصال بالكتاب في المدن الروسية، في سيبيريا وفي الجمهوريات السوفيتية الأخرى، سارت الأمور في ذلك على مايرام، وسرعان ما انضم إلينا فيكتور استافيف من كراسنويارسك وجيفورك آمن من أرمينيا وشوبوا أمير من أبخازيا.

عدت لمقابلة «فيرشنكو» ووجدته - لدهشتى - مطيعا فلم يعترض على عضوية لجنتنا. حاول فعلا أن يسرب إليها بعض التقليديين والوطنيين مثل «يورى بونداريف» وأن يقدم عددا من «الأبقار المقدسة» الذين كان يقترحهم من أجل المظهر العام أكثر مما هو بغرض المساعدة الفعلية. كانت عضوية أولئك - لو حدث - ستعوق عملنا كثيرا وقد نجحت في مقاومة ترشيحاته.

ونحن نتكلم في مكتبه كان هناك عدد من الزائرين وكان يشترك بعضهم في الحوار. وافق الكاتبان سليمانوف من كازخستان وتيمور بولاتوف من أوزبكستان على مساعدتنا. ثم جاء سيرجى ميخائيلكوف الشاعر وهو يعرج، ميخائيلكوف مشهور بكتابة الشعر للأطفال وبكلمات النشيد الوطني السوفيتي وكان رئيس

الفرع الفيدرالى الروسى فى اتحاد الكتاب. ميخائيلكوف يعيش فى دعة وهدوء، ولم يمر فى حياته بأى حرمان أو إحساس بالمهانة فى ظل قادة الكرملين جميعا منذ ستالين حتى شيرننكو..

قال فيرشنكو: سيريوجا... لابد أن تكون ضمن هذه اللجنة.

راح ميخائيلكوف يتهته... لا... لا أستطيع... انا مريض وساقاى تحملانى بالكاد... ولدى أعمال أخرى كثيرة، قال فيرشنكو بمرح: لعنة الله على عينيك.. عندما يكون المطلوب هو التشهير بالكتاب الآخرين تكون أنت أول من يهرع لذلك، والآن تطلب منك أن تساعدهم... تصبح مريضاً»

انتفض ميخائيلكوف وهو يرد عليه بنفس الحدة.. «لعنة الله على عينيك! انظر.. كم كاتبا ساعدت وكم قد الحقت بهم الضرر.. ثم تكلم بعد ذلك!» جنرالان من جنرالات الأدب يتشاركان مزحة!

كان لابد أن أتدخل: «أنا واثق من أن سيرجى فلاديمير سوف يساعدنا على أية حال. لا داعى لأن يكون عضوا رسميا فى اللجنة.. سوف تساعدنا... أليس كذلك..؟ أعتقد أن المسألة تستحق!»

راح ميخائيلكوف يتمتم... «سأساعد... سأساعد.. ماذا يمكن أن افعل أكثر من ذلك؟

انشق الباب عن رجل عريض المنكبين. فلاديمير كاربوف سكرتير أول الاتحاد العام للكتاب السوفيت. كان «كاربوف» أسطورة. أثناء الحرب عمل فى الاستخبارات وحصل على لقب بطل الاتحاد السوفيتى. بعد ذلك سجن مرتين. إحداهما بسبب جريمة سياسة والثانية لمخالفة جنائية مباشرة. واليوم هو عضو بارز فى النخبة السوفيتية ومسؤول عن وزارة الأدب ويعلن بملء الفم «أنا واحد من بيروقراط مرحلة جورباتشوف»

استقبله فيرشنكو مرحبا «فالوديا... ياله من توقيت ملائم!» وبمجرد أن شرح له ما كنا نتكلم فيه أضاف - لدهشتى - « لابد أن تراس هذه اللجنة يافالوديا!»

« ولكن ذلك سيجعل الكتاب يثرثرون مرة أخرى» رفض رئاسة اللجنة متعللا بانشغاله باعمال أخرى أكبر من ذلك! حاول فيرشنكو إقناعه ولكن هذه ليست أية لجنة، وانت نفسك كنت سجينا وتعلم جيدا انك لكى تحصل على شيء مثل ذلك لابد أن يكون لك أحد فى الحكومة واللجنة المركزية... وبدونك لن نحقق شيئا». ثم استدار نحوى وهو يقول:

«لقد وافق كاربوف»

لم نستطع أن نتجنب «الجناح الوطنى» تماما. أرسل إلينا ستانسلاف كونيف رئيس تحرير الشهرية المحافظة «ناش سفرمنك» رسالة متعجرفة من سرير المستشفى الذى كان يرقد فيه يطلب أن نضمه إلى اللجنة ووافقنا بكل سذاجة! بعد ذلك كان يعطل عملنا بالحملة التى قادها ضد «الكساندر ياكوفليف» أقوى وسيط لنا. كان «كونيف» يزعم أن «ياكوفليف» خائن يخدم الإمبريالية الأمريكية والصهيونية العالمية كما لطخ سمعة أعضاء آخرين معنا مثل «اناتولى جيجولين»، ورغم ذلك كان كل شيء يسير على مايرام حتى الآن.

وفى أوائل ديسمبر ظهر إعلان فى الصحف:

قرار من سكرتارية الاتحاد العام للكتاب السوفيت، شكلت سكرتاية الاتحاد العام للكتاب السوفيت لجنة للتراث الأدبى للكتاب المقموعين والراحلين (رئيس اللجنة فلاديمير كاربوف، نائبا الرئيس اناتولى جيجولين وأنا تولى شنيتالسكى).

وسوف يتركز عمل اللجنة على البحث عن المخطوطات والوثائق والخطابات والمذكرات وتحليل ونشر وترويج اعمال الكتاب المقموعين فى وسائل الإعلام المختلفة. ولابد من اتخاذ الاجراءات الكفيلة بالاحتفاء بكل كاتب والتقييم الموضوعى لحياته وأعماله وجمع المادة اللازمة لإعادة الاعتبار لهم.

وتناشد سكرتارية الاتحاد الشعب السوفيتى والجماهير فى الخارج بأن يرسلوا مالديهم من وثائق ومخطوطات ورسائل ومذكرات وصور وكل ما يتعلق بحياة وأعمال الكتاب الذين قمعوا ظلما، وذلك على العنوان التالى:

بعد عام تقريبا، كانت الفكرة قد أخذت وضعية قانونية فى الاتحاد السوفيتى، لم أكن أتصور انه فى خلال سنوات قليلة سوف يختفى الاتحاد السوفيتى من الوجود.... ومعه اتحاد الكتاب وأن الفكرة هى التى ستبقى.

وهذا عام جديد يبدأ، ١٩٨٩، وكانت عاصفة التغيير السياسى تتجمع، وفى ليلة، رأس السنة رفعنا أنخاب الشمبانيا فقد عشنا حتى رأينا الأشياء تتغير، مهما كان شكل القادم فلن يكون أسوأ مما مضى.

ترويكا مضادة!

بمجرد أن وصل طلبى الأصلى إلى اللجنة المركزية ولقى استجابة، قمت بإرسال القائمة القصيرة التى طلبوها وتتضمن ١٢ اسما: اسحق بابل وأرتيوم فسيولى (توشكورف) الكساندر فورونسكى ونيكولاى جميلوف وإيفان كاتايف ونيكولاى كليبف وميخائيل كولتسوف وأوسيب مند لشتام وبوريس بلنياك وإيفان بروبلودنى وديمترى سفياتوبولك - ميرسكى وبافل فلورنسكى والكساندر شايانوف.

كانت اللجنة المركزية أثناء تشكيل لجنتنا تعمل هى الأخرى من وراء الستار، وفى شهر يناير تلقى ياكوفليف الرسالة التالية من مكتب المدعى العام والتى لم أعلم بمضمونها إلا فيما بعد.

سرى

إلى: سكرتير اللجنة المركزية للحزب الشيوعى السوفيتى الرفيق الكساندر ياكوفليف

عزيزى الكساندر نيكولايفتش

بغرض تمكين لجنتكم من القيام بتحرياتها عن مخطوطات ورسائل عدد من الكتاب الذين ثم قمعهم فى الثلاثينيات، ولكى تصبح متوفره للاستخدام الأدبى، فقد قام المدعى العام للاتحاد السوفيتى بالاشتراك مع جهاز الـ GkB بعمل التحريات اللازمة كما درس المادة الأرشيفية ذات العلاقة. وقد اثبت البحث أن الكتاب المذكورة اسماؤهم فى القائمة التى سلمت إلينا قد صدرت ضدهم أحكام بالفعل فى الثلاثينيات وبشكل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غير قانوني. وطبقا للوثائق المتوفرة فإن مراسلات ميخائيل كولتسوف (فريد لاند/ مع الكاتب ايليا اهرنبرج وغيرها من المواد المصادرة أثناء عملية القبض على كولتسوف قد تم ارسالها لكي تحفظ بشكل نهائي في معهد الأدب العالمي وذلك في ٢١ يناير عام ١٩٦٥، كما انه لم تتم مصادرة اية وثائق او مخطوطات عند القبض على الكساندر فورونسكي وياكوف اوفشارنكو (ايفان بريلوندي)، اما فيما يتعلق بالمذكرات الخاصة والرسائل المصادرة من اسحق بابل ون.ا كوشكاروف (ارتيوم مشيولي) وايفان كاتايف وديمتري سفياتوبولوك والكساندر شايانوف وبوريس بنياك (فوجاد) عند القبض عليهم فقد كان من المتعذر بعد طول البحث والتدقيق بواسطة الـ KGB ان نحدد المصير الذي آلت إليه.

المدعي العام للاتحاد السوفيتي

ا.ي. سوخاريف

ثم اتصل بي مساعد المدعي العام وهو يقول: «لقد انتهينا من عملنا وللأسف لم نجد اي مخطوطات». الواضح أن مكتب المدعي العام و «لوبيانكا» قد قررا أن بإمكانهما العمل دون مساعدة منا لقد انتهوا من عملهم حتى لا يبدأ. لم يكن هناك ما يجعلنا نثق بهم كل ما فعلوه حتى الآن كان بغرض خداعنا ولم اشك للحظة واحدة أن ذلك كان مجرد عذر وأنهم يريدون التخلص من أولئك الكتاب المزعجين على وجه السرعة. كما أنني لم أكن مقتنعا بمسألة اختفاء المخطوطات، فمن المحتمل جدا أن تكون قد ظلت هناك ضمن ملفات التحقيق كأدلة مادية على جرائم مؤلفيها.

تناقشت مع «كاريوف»: «لابد أن نقوم بفحص الملفات بانفسنا وإلا فإن الناس سيقولون إن لجنتنا ما هي إلا وسيلة للاحتفاظ بالملفات مغلقة بدلا من فتحها ويكونون على حق في ذلك».

وبعد تذمر لم يستمر طويلا قرر الا يضيع وقتا، فطلب سيارته الليموزين السوداء وانطلقنا إلى مكتب المدعي العام.

وعند المبنى الشهير في شارع «بوشكين» قابلونا باحترام شديد وادخلونا إلى مكتب «اندرييف» كانت مسؤوليته أن يتاكد من ان الـ KGB تلتزم بالقانون في ممارسة نشاطها. طلبوا لنا الشاي، وبمجرد أن اثرنا الموضوع الذي جئنا من أجله ظهرت على وجوههم الدهشة: «ولكن العمل قد تم!»

وكان عليّ مرة أخرى أن اقدم محاجتي. نظر إلى اندرييف نظرة استغراب ثم استدار نحو «كاريوف»: انا لا أفهم يافاسيلي فاسيليفتش... إذا كان كتابك يبحثون عن موضوعات جديدة فإن بإمكاننا أن نزودهم بأي عدد يريدون من الأفكار لقد استطعنا مؤخرا على سبيل المثال أن نتعقب مجرم فاشستي كان يعمل لحساب الالمان ويغتال ابطالنا، كان يعيش في البرازيل، ويالها من قصة!

كما أن هناك مادة جديدة مثيرة عن الكابتن مارينسكو قائد الغواصة البطل، وأظن انك كتبت عنه شيئا ذات يوم... اليس كذلك يا فلاديمير فاسيليفتش؟ ياله من رجل! ثم راحوا يتكلمون عن بطل الحرب السوفيتية، بعدها كان «اندرييف» ينظر إلى ساعته

فتدخلت: «هل نعود إلى موضوع زيارتنا؟ متى يمكن أن نبدأ عملنا؟»

صمت غريب. ثم سأل «أندرييف» وهو ينظر جانبا: كيف تتصور أن يبدأ العمل؟

«أعتقد أن علينا أن نشكل جماعة عمل تضم أحد أعضاء مكتب المدعي العام ومندوبا عن الـ KGB وواحدا من لجنتنا للبدء في دراسة ملفات الكتاب المقموعين واحدا واحدا.

كل ماله قيمة تاريخية أو أدبية لابد أن ينشر. هذا هو المقصود بإعادة الاعتبار الفني والأدبي. أما اذا كان الشخص لم يتم إعادة الاعتبار له من الناحية القانونية فسيكون ذلك من عملك إذن.

سأل أندرييف: ماذا قلت؟ لجنة من ثلاثة أعضاء؟ هل تريد أن تشكل ترويكا جديدة؟

قلت: «فلتكن ترويكا مضادة».

«الناس حوكموا وأعدموا في عهد ستالين بأوامر من الترويكا دون تحقيق أو محاكمة حقيقية. نحن سوف نفعل العكس تماما سوف نستعيد الحقيقة والعدل».

أصبحت الروح المعنوية أكثر هدوءا وارتياحا، فأضاف «كاربوف»: «لكن هناك فرقا آخر، بالاضافة إلى المدعي العام وممثل «الشيكا» كان هناك دائما مسؤول حزبي ليكمل الثلاثة في حالتنا سيحل الكاتب محل مسؤول الحزب.

«لا بأس». أحسست أن الأمور تسير لصالحنا، سأل أندرييف «ومن تقترحون لتمثيل الكتاب في مجموعة العمل هذه؟» أشار «كاربوف نحوي وهو يضحك: دع شينتالسكي يقوم بذلك. المبادرة لابد أن تلقى عقابها».

اكتبوا إذن طلبا رسميا وسنفكر في الأمر.

بقي كاربوف بعض الوقت في مكتب أندرييف، وفي طريق عودتنا في شارع فورفسكي كان يمزح معي عن مسؤليتي الجديدة. وبعد أن وصلنا وعدني:

«نعم! وسوف أقوم أنا أيضا بدوري، سوف أتحدث مع بعض المسؤولين، لن ندعك نقاتل بمفردك.. أليس كذلك؟! لم يمر وقت طويل حتى جاءت بعض الشخصيات المهمة للالتقاء بلجنتنا، ربما كانت زيارتنا لمكتب المدعي العام أو نفوذ شيبريكوف[١٠] الرئيس الحالي للـ KGB هو الذي عجل بظهورهم. المهم أن اثنين من ضباط الجهاز جاءا إلى اتحاد الكتاب وهما الجنرال سترونيم رئيس المكتب الصحفي والكولونيل كرايوشكين من إدارة الأرشيف، واستقبلهما (كاربوف) في مكتبه الواسع الذي تزينه صور مؤسسي الواقعية الاشتراكية وسجاجيد آسيا الوسطى وغيرها من المواد الفنية القديمة. أثناء تقديم واجبات الضيافة كان «كاربوف» يسرد أسماء كافة قادة الأدب الذين سبق لهم الجلوس خلف نفس الطاولة: جوركي، فاديف، فيدين... ثم سأل ولكن هل تعرفون من الذي كان يشغل هذا المكتب في حياة لينين؟

«ليس أقل من أب الأمة!» في مرحلة ما كان هذا هو مكان قوميسارية الشعب... وكان يرأسها جوزيف ستالين...»

وأخيرا بدأنا العمل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قال سترونيم: أناتولي كرايوشكين هو الشخص الذى يحتاجون إليه بالضبط وهو الذى سيتولى هذا العمل. لابد أن تعتبروا أنفسكم محظوظين لذلك». ثم تكلم كرايوشكين: «لقد بدأنا بالفعل البحث فى الأرشيف ووجدنا أنه قد تم تسليم بعض الأشياء إلى الأرشيف المركزى، ولابد أن تلقوا نظرة على تلك المادة أيضا» وبعد فترة: «وجدنا مثلا مفكرة ميخائيل بولجاكوف ومقالا لأندريه بيلى ومذكرات المؤرخ تارلى[11] والممثل أوليج دال»[12] بعد ذلك صمت الجميع لفترة.

«ولكن «بولجاكوف» و «بلى» لم يلق القبض عليهما ولا هما سجنا فكيف وصلت أوراقهما إلى لوبيانكا؟»

«كانت تحدث أشياء مثل ذلك، وكانت هناك وسائل مختلفة دعونا نترك التفاصيل.... أهم شىء أنها موجودة»

وافقنا. «سنقرأ هذه المواد بالطبع وننشرها، ولكن ماذا عن القائمة التى تقدمنا بها؟»

قال كرايوشكين: «هذا صعب إلى حد ما ... ملفات التحقيق إما أنها «سرية» أو «سرية للغاية» وليس من حقنا أن نطلع أحدا عليها... هذا هو القانون»

«ولكننا لسنا أشخاصا عاديين، نحن لجنة رسمية. ماذا سنفعل إذن؟»

«فى مثل هذه الحالة... لاشىء يجب أن نعيد النظر ولابد أننا سنجد طريقة. نحاول فى البداية أن نعرف ماذا بقى فى الملفات لأن ما حدث، حدث منذ وقت طويل والموظفون تم تغييرهم عدة مرات منذ تلك الفترة الرهيبة. القائمة التى تقدمتم بها أمامى. بمن نبدأ؟ هل نبدأ أبجديا.... «بابل» مثلا؟ موافقون؟ إذن اكتبوا رقم تليفونى!»

أنشطة غير قانونية

بدت الأمور فى النهاية وكأنها تتحرك نحو الأمام، فقد تلقينا صورة ضوئية من مفكرة غاية فى الأهمية لميخائيل بولجاكوف وكنا نقوم بإعدادها للنشر. ولكن السعادة البالغة التى تلت اجتماعنا مع رجال الـ KGB بدأت فى التبخر. اتصلت تليفونيا بـ «كرايوشكين» أكثر من مرة.

- كلمنى بعد شهر

- نحن نقوم بفحص الملفات. لابد أن تفهم هذا يستغرق وقتا طويلا ولدينا أعمال أخرى

- كرايوشكين فى الخارج.. لديه مهام أخرى...

- كرايوشكين فى إجازة..مرت الشعور وبدأت اللجنة عملها. بعد الإعلان عن تشكيلها تدفقت علينا الرسائل والطرود والاتصالات التليفونية. كان الناس يرسلون إلينا الأشعار والمقالات والمذكرات والوثائق والصور والمذكرات سواء بالبريد أو باليد. كانوا يقطعون مسافات طويلة ليسلموا إلينا ما لديهم وما كانوا يحتفظون به منذ سنوات. كانت وثائقهم أو وثائق من وثقوا بهم واحتفظوا بها لديهم. قابلنا أسماء مشهورة وأخرى مجهولة جاء رجل ومعه مذكراته التى كتبها فى السجن فى سيبيريا، لم يثق بالبريد فتكبد مسافة السفر الطويلة بالقطار وقضى ليلة فى محطة موسكو ليظهر أمام لجنتنا فى اليوم التالى... «خذوها وانشروها... أعتقد أن الوقت قد جاء».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقينا استجابة من الجميع، حتى من الذين كانوا يبررون اعمال القمع أو ساهموا فيها. في أيام ذوبان الجليد الأول في عهد خروشوف كانت «انا اخمتوفا» تقول: السجناء يعودون، روسيا تنظر في عين روسيا، أولئك الذين ارسلوا الناس إلى المعتقلات وأولئك الذين سجنوا هناك!».

كانت تصلنا ايضا مكالمات مجهولة: ليس من حقكم البحث في ذلك... ستندمون في النهاية» كان بعض الكتاب ضد ما نفعل وكان قلقهم مفهوما. في يناير ومارس عقدنا لقاءات مفتوحة للجنة حضرها اناس من كل انحاء الاتحاد السوفيتي. كانت المناقشات حادة وعاصفة. اتضح لنا أن هناك متحمسين في كل مكان من البلطيق إلى المحيط الهادي لديهم شهادات جمعوها عن أكثر المراحل مأساوية في تاريخ الأدب الروسي.

كان الأرشيف لدينا ينمو ويتضخم وفي حاجة إلى منفذ للجمهور، أدركت أن علينا إعادة كتابة تاريخ تلك المرحلة. في نفس الوقت كان عضو الترويكا الثالث قد بدأ العمل. أعلن «الكساندر فاليوسكي» من مكتب المدعي العام أن الكاتب شايانوف والشاعر أوسيب مندلشتام قد أعيد إليهما الاعتبار، كما كان يتابع في مكتبه المادة الخاصة بمصير «بابل».

لاشيء كان قد تغير في الـ KGB، كانوا يقومون بكل الاحتياطات قبل السماح لي بدخول الأرشيف، متابعة وتحريات وتدقيق... ربما كانت التغيرات السريعة في الموقف السياسي هي المسئولة عن ذلك. التقدم نحو الديمقراطية توقف. كان المحافظون يقاومون وجورباتشوف يتحرك جيئة وذهابا بين الفصائل المختلفة محاولا الحفاظ على التوازن وتوحيد مالا يمكن توحيده! أي تغيير على باروميتر السياسة كان له تاثير على قضيتنا.

بعد أن وصل بي الغضب مدى بعيدا في مناقشة مع كرايوشكين قلت له: أناتولي افانسيفتش... إن كل ما نطلبه منك هو أن تعيد أشياء لاتخصك، الأشياء التي سرقها سلفك من الأمة!» رد علي بنفس الحدة:

«تعلم إنك إذا بدأت الكلام بهذا الأسلوب لن نصل إلى شيء»، ثم وضع سماعة التليفون بعنف وشعرت أنني قد دخلت إلى متاهة لا أعرف كيف أخرج ولا أعرف كيف أتقدم في ذلك الوقت كان «كرايشكوف» رئيس الـ KGB يتكلم كثيرا عن الجلاسناست في مؤتمراته الصحفية كتبت إليه شارحا أن ممثلي الجهاز، لأسباب غير مفهومة، لايستجيبون لطلبات ورجاءات الكتاب، ويبدو أنهم لايريدون أن يتعاونوا معنا. وأن اللجنة مشكلة من محترفين أكفاء وأن أية مادة أرشيفية لن تتعرض للتلف أو التشويه ولن تستخدم للإثارة أو التحريض. كما كتبت إليه أنني لا أرى سببا مقنعا لحجب تلك المادة ذات الأهمية الأدبية والجماهيرية أكثر من ذلك رفض «كاريوف» أن يوقع الرسالة يقول إنها سيعتبرونها نوعا من الضغط غير ملائم.... واقترح أن نتصل تليفونيا... «اتصل بهم الآن» بعد اعتذارات عديدة، أدار رقما على التليفون الخاص الذي يصل مكتبه بكبار المسؤولين في الدولة بمن فيهم جهاز الـ KGB رد «بيروجكوف» نائب رئيس الجهاز، كان أسلوب «كاريوف» ضعيفا ومتملقا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لدرجة أنني أحسست أننا لن نصل إلى شيء. في ذلك الصيف قمت برحلة إلى البحر الأبيض مع فالوديا ليونوفيتش، أبحرنا حتى سولوفكي، تلك الجزر التي أنشيء عليها أول معسكر اعتقال في سنة ١٩٢٢. وهنا قررنا أن لابد من نشر احتجاج على إحباط ما نقوم به من جهد. لماذا لا نعلن أن الـ KGB تسد علينا الطريق، عندما طلبت مشورة «يوري كارياكن» قال: «لا تفعل ذلك... أرجوك... إنك لن تخيف لوبيانكا بمثل هذا الهجوم، فقط ستزعجهم وتفسد كل شيء «استمر كما أنت في جهودك، حافظ على معدل الضغط ومن جانبي سوف أثير الأمر في الكونجرس»(١٣).

كان «كارياكن» محقا. «لوبيانكا ذلك الكيان الذي يشبه حيوان البطلينوس الصدفي الهادئ بدأ ينفتح، أية خطوة هوجاء ستجعله ينغلق بإحكام مرة أخرى... وربما فقدت ذراعك في حركة كتلك».

بعد هذه المناقشة (وكنا في شهر أغسطس) اتصل بي كرايوشكين نفسه: «احضر... المادة جاهزة».

لوبيانكا مجمع حصين مرعب يقع في قلب موسكو. مجموعة ممن البنايات المتعددة الطوابق، بينها الجديد والقديم، أعلى واجهاتها مثلثات جرانيتية، وجميعها متصل بممرات وسراديب فوق وتحت الأرض. من ميدان لوبيانكا يمتد طريق واسع إلى مسرح البولشوي وفندق متروبول ويستمر إلى الكرملين ومدرسة الفروسية ومبنى الجامعة القديم. حتى أغسطس ١٩٩١ كان يشرف على الميدان تمثال «فيلكس الحديدي»، «ديرجنسكي» مؤسس الـ «شيكا Cheka». قبل ثورة ١٩١٧ كان المبنى المواجه للميدان يخص شركة روسيا للتأمين، ومنذ ذلك الحين أصبح مقر القيادة الرئيس لمؤسسة تغير اسمها لعدة مرات وإن كانت وظيفتها ظلت كما هي.. وفي النهاية أصبح اسمها الـ KGB

مثل الأغلبية من أبناء جيلي كنت حتى ذلك الوقت أنظر إلى ذلك «العدار» * من الخارج فقط ولم أحاول الاهتمام به، ورغم ذلك كان له تأثير شبه منوم. كل موطن في بلادنا الشاسعة كان يعرف أن «لوبيانكا» يراقبه، كان من الممكن أن يهدد حياته في أية لحظة ولا حول ولاقوة مررت عبر ثلاث مجموعات من الأبواب الضخمة حتى انتقلت من الميدان الصاخب الدافئ إلى صالة فسيحة باردة قام الحرس بتفتيشي جيداً والتدقيق في تصريحي وجواز مروري (وثيقة تحقيق شخصية إجبارية تستخدم داخل الاتحاد السوفيتي فقط) صعدنا السلم العريض الذي يشرف عليه تمثال نصفي أبيض لـ «يوري اندروبوف» ممر عالي «سقف طويل وعريض لدرجة تسمح بالمرور عليه بدراجة أو حصان هادئ ومهجور لايبدو أن شيئا قد تغير هنا منذ عدة سنوات. ربما ظل على حاله منذ أيام ستالين.

دخلنا مكتبا صغيرا في الدور الثاني. ستائر بيضاء مسدلة تخفي ما وراءها، وعلى الطاولة ملف منتفخ لونه مصفر.

ابتسم كرايوشكين... «يبدو أنك أول كاتب يجيء إلى هنا بمحض إرادته...» ابتسمت، فقد كانت نفس الفكرة

* أفعوان خرافي ذو تسعة رؤوس قتله هرقل وكان كلما قطع رأساً من رؤوسه نبت مكانه رأسان جديدان.

قد خطرت لي. سلمني صورة وبعض الصفحات المطبوعة على الآلة الكاتبة. «هذه صورة من ملفات التحقيق مع بابل وبها جوهر القضية ضده» قلبت الأوراق. موجز لما هو في الملف وفي معظمه حقائق معروفة وتفاصيل من سيرته.

- ولكن ... ألا يمكن أن ألقي نظرة على الملف نفسه؟ ولو لساعات قليلة.

- لا

- لماذا؟ هل هي سر من أسرار الدولة؟

- لا! لا توجد هنا أسرار رئيسية ولا في معظم الملفات المشابهة هنا أمور داخلية فقط تتعلق بعملنا، ولا يرى رؤساؤنا ضرورة لأن تصبح عامة أو معروفة.

- مثل ماذا بالضبط؟

- مثل رقم ملف التحقيق وأسماء المحققين وتقارير عملائنا...

- ولماذا تحاولون إخفاء ذلك إلى الأبد؟

- انظر .. هل ترى هذا التصنيف؟: «سري للغاية»

وبدأ يتكلم بحدة، «اطلب من مجلس السوفيت الأعلى أو الحكومة أن يغيروا القواعد ويفكوا أيدينا ... هل تقترح علينا أن نكسر القوانين... هل تحرضنا على ارتكاب جريمة؟!

- ولكني لا أستطيع أن أقول إنني قد وضعت يدي على ملف «بابل»!

ابتسم، ومد الملف نحوي وهو يقول: الآن تستطيع!

في مكتب المدعي العام حققت نجاحا أبعد من ذلك، حيث استطاع «فالويسكي» أن يصل إلى الملف الاشرافي رقم ٣٩٠٤ ـ ٣٩ عن اسحق بابل. كان المكتب يقوم بإعداد ملفات عن كل المتهمين، وقبل أن يسمح لي بالاطلاع على الملف (الذي يحمل علامة (سري)) سألني:

- هل سمحوا لك بالاطلاع في لوبيانكا؟

- نعم، وإن لم يكن على الملف نفسه.

- وهل رأيت ملف بابل؟

- نعم:

وهكذا غصت في الدوسية الذي أعطاه لي المدعي، كان مثيرا للاهتمام بشكل أبعد من تلك الصفحات القليلة التي أعطوها لي في الـ KGB، ولأول مرة كنت أرى نسخا مختلفة من عدة وثائق من «ملف التحقيق رقم ٤١٩ عن اسحق بابل»، والأهم من ذلك كله الطلبات والاستفاقات التي كان قد تقدم بها مكتوبة بخط يده إلى المدعي العام قبل إعدامه. نشرنا تلك المادة على وجه السرعة في مجلة «اجنيوك»(١٤) الأسبوعية الشعبية كحلقة أولى من مسلسل جديد بعنوان «يحفظ.... إلى الأبد» وفي تقديمي كتبت كل شيء... رقم الملف... أسماء المحققين، تقارير العملاء السريين ومخبري الشرطة.

كنت انتظر رد فعل «لوبيانكا» بقلق شديد، ولم يمض وقت طويل حتى سألني «كرايوشكين» بوجه متجهم:

- من أين حصلت على تلك المادة... من مكتب المدعي العام؟ مسئولو العلاقات الصحفية لدينا يريدون أن يتحدثوا معك.... هل تحضر إلى مكتبي؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في مكتب سترونيه كان هناك عدد كبير من أشخاص لا أعرفهم؟ قال أحدهم: نحن لسنا ضد فتح أرشيفنا، ولكن فلنتفق بداية على شيء ما. هناك معلومات معينة لاعلاقة لها بالأدب وتخص مجال نشاطنا. لقد بدأت في فحص الملفات. ستجد تقارير عملائنا وهذه لا داعي لنشرها، وإن كان من الضروري الاستشهاد بها أو الإشارة إليها يكفي أن تقول: نما إلى علم الـ NKVD لا يهم المصدر، ثم لماذا تريد أسماء المخبرين؟

وترددت في ذهني جملة لم أستطع أن أجهر بها: «الأمة كلها لابد أن تعرف من أولئك المخبرون...» سألته: «لماذا أنت قلق بشأنهم.... إن ذلك قد حدث منذ نصف قرن... تاريخ... هل تريد الرقابة ونصف الحقائق مرة أخرى؟»

- لماذا تتكلم هكذا الآن...؟ ولكننا لن نسلم بافليك ماروزوف، يا عزيزي فيقال الكسندرا فيتش». لم يعد بطلا هذه الأيام.

- بافيل مازوروف

- إن أحدا لم يلغ بعد الصراع الطبقي....

- ولكنهم فعلوا ... هذه هي المسألة.... إنه أعظم انجازات خروشوف.. لقد أعلن أن القيم الإنسانية العامة لها الأولية على الولاءات الطبقية، ويبدو أن ذلك لم يلاحظه الكل.

ساد صمت. لم يكن هناك مايقال. وعندما كنا نتهيأ للمغادرة كانوا يقولون لنا: «نحن نعول على أنكم سوف تتصرفون بكياسة وحكمة، لماذا لا تعرضون علينا ما تكتبون؟

- لماذا؟ بمجرد النشر سنرسل إليكم نسخة.

وابتلعوا ما نشرت على مضض، استسلموا لوجوده، ولكنهم قرروا من أجل الحفاظ على المظهر - أن يبذلوا جهدا للاحتفاظ بي تحت السيطرة. لقد كانت القوانين كلها قديمة، وعقلاء جهاز الـ KGB يفهمون ذلك، ولكنهم كبشر يعطون الأوامر ويطيعونها لم يكن بوسعهم تجاهل القوانين.

مرة أخرى ... ملف اسحق بابل على مكتب كاريوشكين ولكنه سمح لي هذه المرة أن أفتحه.

ARCHIVE

الهوامش:

(١) ألقى حديث «خروشوف» الذي أدان «ستالين» في المؤتمر العام، وكان يقرو بعد ذلك في جلسات مغلقة على الأعضاء ولم ينتشر على نطاق واسع إلا بعد البريسترويكا.

(٢) من ١٩٣٢ إلى ١٩٩١ كانت إدارة الاتحاد العام لكتاب الاتحاد السوفيتي ونادي الأعضاء يشغلان مبنيين من بنايات القرن التاسع عشر في قلب العاصمة موسكو.

(٣) أنشئ اتحاد الكتاب في سنة ١٩٣٢ بأوامر من ستالين لكي يحتكر الأدب كما كان الحزب الشيوعي يحتكر الحكم.

(٤) تغير اسم البوليس السوفيتي السري (الاستخبارات) ثماني مرات

فكان من سنة ١٩١٧:١٩٢٢ يطلق عليه اسم Cheka

١٩٢٢: ١٩٢٣ يطلق عليه اسم Gpu

١٩٢٣ ـ ١٩٣٤ يطلق عليه اسم OGPU

١٩٣٤ ـ ١٩٤٣ يطلق عليه اسم NKGP

١٩٤٣ ـ ١٩٤٦ يطلق عليه اسم NKGD

١٩٤٦ ـ ١٩٥٣ يطلق عليه اسم MGB

١٩٥٣ ـ ١٩٥٤ يطلق عليه اسم MVO

١٩٥٤ ـ يطلق عليه اسم KGB

وطوال عهده كان الجهاز ـ باستثناء الشهور الأولى من تأسيسه ـ يقع في ميدان «لوبيانكا» في موسكو.

(٥) «ذوبان الجليد» تسمية استعارية لفترة الحرية النسبية بعد «ستالين» والتي قادها «خروشوف»

(٦) الإشارة إلى رواية «بولجا كوف» «المعلم ومرجريتا»

(٧) في النظام القضائي السوفيتي ـ ما بعد السوفيتي يقوم مكتب المدعي العام ـ بين مهامه الأخرى ـ بالتأكد من تطبيق القانون ومتابعة ذلك في كافة القضايا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٨) إشارة إلى «ستالين» وكانت تلك وسيلة لتجنب ذكر اسمه

(٩) منطقة نائية في شمال شرق سيبيريا حيث كان معسكرات العمل الرهيبة.

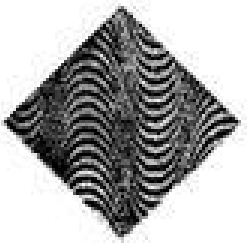
(١٠) بعد أن تولى «اندروبوف» رئاسة الحزب في سنة ١٩٨٢ خلفه فيدور شوك في إدارة جهاز الـ KGB وجاء من بعده شيبريكوف.

(١١) يفجيني فيكتوروفيتش تارلي (١٨٧٥ ـ ١٩٥٥) مؤرخ، وكانت السيرة التي كتبها عن نابليون من الكتب المفضلة لدى ستالين.

(١٢) ممثل مسرحي وسينمائي اشتهر في السبعينيات.

(١٣) في ربيع ١٩٨٩ أجريت لأول مرة ـ على مدى سبعين عاما ـ أولى انتخابات متعددة المرشحين في الاتحاد السوفيتي.

(١٤) معناها الشعلة الصغيرة، وهي مجلة تنشر الأعمال الروائية وغير الروائية ازدهرت في الثمانينيات كمنبر لكتابات البريسترويكا.



النزوح إلى نعيم الطعن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شُهُبٌ تَدَلَّتْ
مِنْ شِفَاهِ النُّورِ
بَعْثَرَتِ المَسَافَةَ
بَيْنَ ظِلِّي والسَّمَاءْ
اقْرَأْ كِتَابَكَ
يَا سَلِيلَ النَّازِحِينَ
إلى نعِيمِ الطَّعْنِ
وَانْتَدِبِ المَوَاجِعَ زَوْرَقاً

لِبُلُوغِ أَرْوِقَةِ البَهَاءْ

هَذَا نَصِيبُكَ مِنْ فَرَادِيسِ الجَوَى:

سَفَرٌ

وَعِشْقٌ

وَاكْتِوَاءْ

سَتَهُبُّ صَهبَاءُ اغْتِرَابِكَ

مِنْ ضِفَافِ غَمَامَةٍ ثَكْلَى

سَتَنْهَمِرُ الحَدَائِقُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مِنْ حَرَائِقِ قَلْبِكَ المَطْعُونِ

بِالشَّبَقِ المُحَلَّى

بِالدِّمَاءْ

ثَمِلاً بِبَرْقِ الدَّهْشَةِ الخَرْسَاءِ

كُنْتُ

وَكَانَ قَلْبُ اللهِ يَرْقُبُ رَعْشَتِي

مِنْ شُرْفَةِ الغَيْبِ المُمَدَّدِ

فى الخَفَاءْ

هَلْ جَاءَنِى قَلَقُ الخَيَالاتِ الَّتى

بَايَعْتُ نَجْمَتَهَا

بَهَجْسٍ فى سَدِيمِ الرُّوحِ

غَنَّى لِلرَّجَاءْ؟!

هَلْ زُمِّلَتْ أَسْمَالُ عِشْقِى

بِانْدِلاقِ الصَّحْوِ مِنْ مَدَدِ

تَقَطَّرَ مِنْ مَنَادِيلِ الفَضَاءْ؟!

رُحْمَاكَ يَا زَبَدَ الهواجسِ

إِنَّنِى الطِّفْلُ الَّذِى

نَزَعَ البَرَاءَةَ مِنْ عَرِينِ الرُّعْبِ

مَا أَقْعَى

لِغَيْرِ بَهِيجِ شَهْوَتِهِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وَمَا بَسَطَ اللَّوَاعِجَ لِلتَّأَسِّي

وَالعَزَاءْ

الغَيْمُ مَوْرٌ لانْبِعَاثِي

وَالرِّيحُ رُمْحِي لاقْتِنَاصِ الوَقْدِ

مِنْ حَمَلِ البَلاءْ

أَلْقَاكِ يا رِيحَ الأَحِبَّةِ

فَوْقَ غَيْمِ الشَّوْقِ . . .

أَلْقَاكِ عِنْدَ خَرِيفِ هَذَا الجُرْحِ

حِينَ حَمَائِمُ النُّعْمَى

تُلَوِّحُ لِلَّيَالِي

بالضِّيَاءْ

المغرب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المسافر

ضبَّبَ دخان سجائرهم الرخيصة سقف البار المتسخ.. همهم الحاضرون فور رؤيتي.. قال أفصحهم لسانًا:

- «كل ليلة تأتي كضيف عابر، وسرعان ما تأسرنا بحديثك الحلو فنسكر ونفرفش .. ثم تمضي دون أن تنفق مليمًا واحدًا، والمصيبة إننا لا نعرف منْ أين تأتي، أو إلى أين تمضي؟!»

- غريبة!.. أتى منْ حارتنا طبعًا.. آه!، لكن حارتنا يا جماعة لا اسم لها.. حتى سكانها بلا رءوس، وحكاياتها.. إلا حكاياتها..!، إنها لا تقل غرابة عن بيوتها الغريبة.. وأحداثها هي الأخرى..!، لا تقل إثارة عن أفلام السينما الهندية.

قال الرجل البدين: «كلماتك شبه طلاسم!»

- كلماتي أوضح من الشمس.

علق آخر:

- «أنا شخصيًا لم أفهم شيئًا»

- الحقيقة ما أقول، أرجو ألا تقاطعوني وإلا صمَتُّ.

رفع أحدهم صوته الخشن قائلاً:

- « يا سلام» دعوه يفرغ ما في جعبته حتى يستريح».

قلت متنهداً بصوت خفيض:

- كل ما في جعبتي في لون الرماد.

مدَّ واحد منهم كلتا يديه في شبه رجاء:

- «لا.. ارجوك لا تقلبها دراما، دماغي متكلفة».

جاء صوت رجل تبدو عليه الرزانة هادئًا واثقا:

- «يا جماعة» الاحترام واجب، اعطوه الفرصة ليحكي حكايته، ويخلصنا.. حتى لو كانت أكثر مرارةً من خمركم الرديئة».

تحرك أطولهم قامةً، وضرب كفًا بكف قائلاً:

- «يبدو أن الاستماع لك قدر لا مفر منه في هذه الليلة التي لا يبين لها أول منْ آخره».

تململ الحاضرون في جلساتهم، وتصاعدت أنفاسهم المعبقة برائحة الدخان والخمر، وقالوا في فتور ظاهر:

- «احكِ» ..

قذفت ما تبقى في الكأس في جوفي دفعة واحدة.. ثم قلتُ:

- حدث بالأمس أمر غريب مثير بعد صلاة الجمعة مباشرةً، هرع كهل منْ بين صفوف المصلين، وخطف «الميكرفون» بسرعة مفاجئة، صاح قائلاً: «أيها الناس، حقيقة مهمة ومؤلمة أعلنها لكم، وقد ظل يخفيها عنكم طوال كل تلك السنين هذا الخطيب الجبان، الحقيقة المرة، إنكم نساء فعلاً فلترتدوا الطرح، لابد من ستر عوراتكم، وكفى فضائح»

كانت كلمات الكهل مطرقةً هوتْ على الرءوس، وقبل أن يفيق أي واحد منهم قذف بـ «الميكرفون» في وجوههم المدهوشة، وانزلق خارجًا في خطوات لاهثة...

قال أحدهم في صوت امتزج بالسخرية والاستنكار:

- « صادق يا كذّاب».

علّق آخر قائلاً:

- «ومتى كنتَ تذهب إلى المساجد أيها السكير؟!»

- نعم أنتم لا تدرون حقيقة أنفسكم، أقسم لكم بالله إن ما أقوله هو الحق بعينه.

تقدمت بضع خطوات، جذبت الرجل البدين من كتفيه بقوة وعنف.. ثرثرت كثيراً عن صدق مقولتي، محاولاً إقناعهم بشتى الطرق بأننا حقًا افتقدنا الرجولة؛ وهافي ذي بناتنا تُغتصَب، محارمنا تُنتهك، أقواتنا تسرق، أحلامنا تقتل أمام أعيننا، ولا نحرّك ساكنًا فأين نخوة الرجولة؟!، عجبت لرجل ينهشه الظلم والجوع ولا يخرج على الناس شاهراً سيفه...

أومأوا برءوسهم نافين ساخرين فتركزت كميات جديدة من الملح الناعم فوق جروحي، تألمت في صمت.. بدأ كل منهم يفيق من سكر الدهشة، متحسساً ما بين فخذيه؛ ذلك الذي ظنوه يثبت رجولتهم فابتسمْتُ ساخراً من فرط جهلهم، مشفقًا على تردي أحوالهم، تقدم نحوي أحدهم وفقأ عيني اليسرى بسن مديته، وفرَّ هارباً، ولما جاءت العدالة كي تقيم الحدود، لم تجد أحدًا غيري في البار، أجلس وحيداً أشرب نخب الشجاعة، والدماء تنزف من عيني، وتتناثر فوق البلاطات المربعة فتمحو الخطوط الداكنة بينها.. وبين حين وآخر يتقدم نحوي مَنْ يؤكد رجولته فأمز رأسي نافيًا فينسحب البعض الآخر، متحاشياً حرج تلك اللحظة القاسية، متأرجحًا بين الشك واليقين حتى هذه اللحظة.

وحينما أدركتْ أمي سر معاناتي انهمرتْ الدموع بلون جلبابها الأسود، وكلما سأل صديق عني قالتْ له:

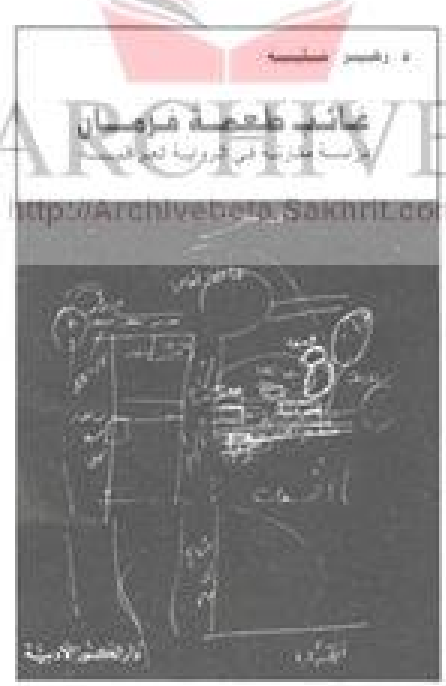
- مسافر!

يحدقُ الصديق أسفل قدميه في صمت غريب، وفي شرودٍ أغرب ينصرف كي يبحث عن شيءٍ كان قد فقده، وتذكره فجأةً.

مكتبة عربية

عبد الله خيرت

غائب طعمه فرمان



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يناقش هذا الكتاب أعمال الكاتب العراقي الراحل غائب طعمه فرمان، والكتاب في الأصل رسالة حصل بها زهير شلبية - وهو عراقي كذلك - على الدكتوراه من معهد الاستشراق العربي.

ويعود بك هذا الكتاب إلى أجواء الستينيات التي انفتح فيها العالم العربي على مختلف الثقافات العالمية، وقد أتاح هذا الانفتاح - الذي لم يُسبق ولم يتكرر مرة أخرى بكل أسف - حوارًا مثمرًا خلاقًا واختلافا في وجهات النظر، فأصبح من حق كل مبدع أن يجهر بما يؤمن به من آراء، وأن يدافع عن أفكاره، وخاض كبار النقاد معارك أدبية لايزال صداها يتردد إلى الآن. لقد كان زمنا عجيبًا فتحت فيه النوافذ على كل الاتجاهات، وماج العالم العربي بحركة من النهضة الثقافية لم يسبق لها مثيل.

ولانحتاج إلى دليل لإثبات ما نقول فقد عشنا هذه التجربة الثرية الفريدة التي لم يبعد بها الزمن كثيرًا، ويكفي مثلا في مجال النشاط المسرحي أن تتجول في بعض شوارع القاهرة الجانبية لترى بقايا إعلانات عن مسرحيات كانت تقدم في هذه الفترة، وكانت الساحة تتسع لكاتب مثل **براندللو** الإيطالي، و**آرثر ميلر** الأمريكي، و**تشيكوف** الروسي.. فضلا عن إعادة عرض مسرحيات **يوربيدس** و**شكسبير**، ويذكر أبناء جيلي أن مخرجًا روسيًا مرموقًا دُعي إلى مصر ليخرج

مسرحية بستان الكرز لتشيكوف، وآخر يونانيا جاء ليخرج أعمال يوريبيدس.. كل هذا كان يعرض في القاهرة وفي غيرها من العواصم العربية، إلى جانب عرض المسرحيات المحلية بالطبع.. ومثل هذا وأكثر منه يقال عن الكتب وحركة الترجمة النشطة.

أقول هذا وأنا أقدم ذلك الكتاب عن الفنان العراقي غائب طعمه فرمان إذ أحسست أنني أقرأ كتابًا صدر في القاهرة أو في دمشق عن تلك الفترة المزدهرة ثقافيًا في حياة العرب، فالمعارك الأدبية مشتعلة دائما، والإعراض عن القديم أو المطالبة بتصفيته واختيار الصالح منه هو لغة تلك الأيام، والصدام مع جيل الرواد لاينتهي.

وحتى قبل أن تعرف أن غائب طعمه فرمان كان يدرس في جامعة القاهرة، وأنه كان يحضر بشكل دائم ندوة نجيب محفوظ في كازينو الأوبرا، وقبل أن تعرف أنه اشترك مع محمود أمين العالم في تقديم مجموعة قصص عربية.. قبل هذا ستحس أنك تستعيد التاريخ القريب للثقافة العربية الواحدة الحية بالنقاش والحوار والاختلاف.

ويبدأ الدكتور شليبة رحلته مع غائب طعمة فرمان منذ البداية فيناقش مجموعاته القصصية الأولى ثم رواياته بعد نضج أدواته الفنية واتساع أفقه وشمول رؤيته كما يبدو واضحًا في الروايات بصورة خاصة.

ورغم أن الكاتب يقول إنه لايكتب تاريخ فترة الخمسينيات والستينيات، وإنما يناقش أعمال فرمان، إلا أنه يذكر كثيرًا من الأحداث التي وقعت في تلك الفترة وكان لها تأثيرها المباشر على الكتاب الشباب - الذين كانوا شبابا في تلك الأيام - ومن هذه الأحداث وقوف الأمة العربية بصلابة أمام الهجمات الاستعمارية الشرسة، ومحاربة الأحلاف التي كانت تهدف إلى تفتيت قوة الشعب العربي، ثم ذلك التقارب الشديد مع الاتحاد السوفيتي ودول الكتلة الشرقية بوجه عام، وقد أدى ذلك إلى ترجمة كثير من الأعمال الأدبية للكتاب الروس وعلى رأسهم مكسيم جوركي - الذي تأثر به غائب طعمه فرمان في شبابه كما قال - وأغلب هؤلاء الكتاب يجنحون إلى المباشرة والهتاف والوعظ.. لذلك جاءت الأعمال الأولى لفرمان وغيره من كتاب الوطن العربي مفتقرة إلى كثير من الصدق الفني.

وقد ولد فرمان عام ١٩٢٧ وهو العام نفسه الذي ولد فيه يوسف إدريس، ومن اليسير أن نلاحظ تشابه آرائهما، بل تطابقها أحيانا دون أن ندّعي أن أحدهما تأثر بالآخر.. لأن فترة الأحلام السعيدة تلك كانت تطرح أفكارًا واحدة، وأبرز هذه الأفكار التفاؤل والتبشير بمستقبل سعيد والاهتمام بالفقراء وغمار الناس الذين سيرثون الأرض.. هكذا نجد مثلا في قصة «بيت الخنافس» لفرمان، وهي من مجموعة بعنوان حصيد الرُّحى التي كتب بعض قصصها في القاهرة وبعضها في العراق، وتحكي القصة أزمة شاب جامعي يسكن في بيت الخنافس هذا ويريد أن يترك حجرته القذرة في هذا البيت ليبحث عن حجرة أخرى مناسبة.. والمشكلة أنه لايملك نقودًا فلابد أن سيتدين: وهكذا:

«.. استعرض - في ذهنه طبعا - جميع معارفه واحدًا بعد آخر، وطاف خياله بين أصحابه فردًا فردًا، حتى ركن إلى شخص لاح له كأرض خضراء في صحراء حيرته، فتصوره

واقفًا بجسمه الغليظ وعمامته القذرة المتهدلة إلى أذنيه، والابتسامة البلهاء تكشف عن أسنان سوداء.. فهمس في نفسه بمزيد من الرأفة والابتهاج : عباس..»

وعباس هذا بائع جوال بينه وبين الطالب صداقة صميمة، وهو إنسان بالغ الطيبة رغم عمامته القذرة وأسنانه السوداء.. وقبل أن يفاتحه الشاب برغبته في الاستدانة منه يفاجأ بأن عباس يشكو له أن صاحب البيت الذي يسكن فيه ضربه لأنه لم يسدد الإيجار.. فماذا يفعل الشاب؟ إنه يقدم لعباس الدينار الوحيد الذي كان يملكه.. ويظل مقيما في بيت الخنافس.

هكذا فعل بطل يوسف إدريس الصغير في قصة «المحفظة» الشهيرة.. إن الولد يريد أن يدخل السينما، وقد اتفق مع أحد أصدقائه على أن يتم ذلك الليلة، ويحاول أن يأخذ النقود من أمه أو أبيه ولكن عبثا.. ليس معهم نقود.. وهو لايصدق هذه الأكاذيب خاصة من أبيه، فهل من المعقول أن هذا الرجل الطويل العريض لايملك نصف جنيه يعطيه له حتى لايخجل أمام صاحبه؟ ويمتد به السهر حتى ينام من في البيت جميعا، ثم تسيطر عليه فكرة أن يعرف مدى صدق أبيه في أنه لايملك نقودًا، ويهدوء يستل المحفظة من جيبه ويبعثر ما فيها وإذا كل ما يعثر عليه ورقة مهترئة من فئة القروش العشرة.. ويبدو له أباه رجلا مسكينا ضعيفًا، وكان من عادة أخته الصغيرة أن تستيقظ في الليل وتطلب ماء لتشرب، وكان هو يسمعها ويتجاهل صراخها حتى يقوم أبوه فيسقيها.. أما في هذه الليلة فقد نهض قبل أن يقوم أبوه وقدم لها الماء.

ولن نسأل من الذي جاءته هذه الفكرة أولا، ومن الذي جسّد ذلك الموقف الإنساني في البداية؟ لأن تلك الأيام السعيدة كانت تسمح بتلك الأحلام المجنّحة وكانت كما قلنا تبشر بالمستقبل السعيد القادم.

ومن غير المقبول أن نحاسب كتاب هذه الفترة حسابًا عسيرًا بعد أن تكشفت لنا الحقائق، وعرفنا أن هذا كله كان وهمًا؛ فهم ونحن معهم لم نكن ندرك ما سيحدث.. كانت أيامًا مليئة بالترقب السعيد والثقة في المستقبل، وفي طول العالم العربي وعرضه تهدر أصوات الزعماء الأبطال.. وتموج المدن بالهتافات الثورية.. فمن يستطيع أن ينكر هذا؟

ومع أن المؤلف أعطى غائب طعمه فرمان حقه حين تحدث عن رواياته إلا أنه أخذ يكيل التهم للقصص القصيرة التي كتبها فرمان في مرحلة الشباب وفي الفترة التي نعرفها جميعًا.. فهو يسخر منه قائلا «ولابد للكاتب أن يزيد في فداحة الأمر بطريقة مفتعلة وحماسية» أو يقول «لم يستطع القاص ربط أحداث قصصه وتطويرها لكي تبدو طبيعية، بسبب تدخله في مجرى الأحداث كما يحلو له وحسب أهوائه ومزاجه السياسي وفهمه للظواهر الاجتماعية..»

وكيف يمكن أن يتم ذلك وقد كنا نعيش في زمن يرى أن مكسيم جوركي بطريقته المباشرة وبوعظه وتدخله لعرقلة الأحداث هو أعظم أدباء العالم؟ لقد احتجنا إلى زمن طويل حتى نرى هذا الكاتب في حجمه الطبيعي وهو حجم صغير.

على كل حال.. أهمية هذا الكتاب الذي لم نوفه حقه أنه يعيدنا إلى الزمن الجميل بقضاياه ومعاركه وأحلامه وأوهامه.

مؤتمر القاهرة للإبداع الروائى

شهدت القاهرة فى الأيام الماضية فاعليات مؤتمر (القاهرة للإبداع الروائى) الذى حضره أكثر من مئة وخمسين من الروائيين والنقاد العرب والأجانب، وتوالت جلساته وشهادات مبدعيه فى مكتبة القاهرة الكبرى تحت عنوان رئيسى: (خصوصية الرواية العربية) كما فاز الروائى الفلسطينى (عبد الرحمن منيف) بجائزة المؤتمر وقيمتها خمسون ألف جنيه إلى جانب تسليم الكاتب المسرحى (محمد سلماوى) هدية وزارة الثقافة إلى الكاتب الكبير (نجيب محفوظ) بمناسبة مرور عشر سنوات على فوزه بجائزة نوبل فى الآداب وهى درع الوزارة وشهادة تقدير.

وقد بدأت وقائع المؤتمر بجلسة افتتاحية حضرها كل من الكاتب الكبير فتحى غانم رئيس المؤتمر والذى القى كلمة الأدباء العرب وطالب فيها الأدباء والنقاد وأصحاب الضمائر أن يعبروا عن هموم الإنسان العربى وأمنياته على نحو يكشف صور التزييف الأخرى التى تقيد قدرتنا على التعبير عن أنفسنا واعتبر أن ما حصلت عليه اللجنة التى نظمت المؤتمر من روايات متناقضة ومتشابكة فى توجهاتها يترجم حال الوطن العربى بكل ما فيه من تعقيدات. وأضاف الكاتب الكبير فتحى غانم قائلاً: إن النص الروائى قد يتعرض لضغوط ولكنها تأتى دائمًا من خارجه غالبًا ما يقدم النص الروائى تربة لتجاوز هذه القيود والإفلات منها.

كما ألقى الكاتب المسرحى (محمد سلماوى) فى حفل الافتتاح كلمة الأديب نجيب محفوظ قائلاً: أن انعقاد مؤتمر دولى للرواية العربية هو إحدى أمنياته التى تحققت أخيرًا معتذرًا عن ظروفه الصحية التى منعته من حضور المؤتمر وقال إن الجوائز التى حصل عليها فى شبابه كانت هى التأكيد

الوحيد على أن ما يكتبه أدب، وتمنى أن يكون حظ الفائزين بجائزة القاهرة للإبداع الروائى أفضل من حظه.

ثم ألقى المستشرق الأمريكى الدكتور (روجر آلن) كلمة الوفود الأجنبية مشيرًا إلى حضوره وزملائه من النقاد الأجانب إنما لتأكيد مسئوليتهم على حمل هذا النبت الإبداعى العربى إلى خارج الحدود العربية وزرعه فى حقول لم تتعرف عليه من قبل وقال إننا تجاوزنا الآن عصر الاستشراق إلى عصر الاستغراب والدراسات الأدبية وهو عصر تعاون وتبادل للفكر الثقافى.

وأوضح الدكتور جابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة فى كلمته أن الشعر ساد فى عصر الأساطير والفطرة أما هذا العصر الذى يسود فيه العلم فإن الرواية والقصة الآن هما شعر الدنيا الحديثة وهى كلمات انقلها من مجلة الرسالة فى الأربعينيات كتبها نجيب محفوظ الذى فاز بجائزة نوبل للأدب بعد ٤٣ عامًا من قوله هذه الكلمات ولذلك فنحن نصف زمننا بأنه زمن الرواية ونتحدث عنها بوصفها ديوان العرب المعاصرين.

وألقى وزير الثقافة فاروق حسنى كلمة الختام فى حفل الافتتاح مؤكدًا أن مؤتمر القاهرة للرواية وجائزته الإبداعية هما تعبير عن تقدير الروائيين العرب وإنجازهم عبر العصور وأيضًا قدرة الرواية على الانطلاق إلى آفاق مستقبلية بها مستفيدة من كل الأنواع الأدبية وقدرتها على توصيل جذورها بالموروث الأدبى هو ما مكنها من الستحواذ على تقدير العالم.

وقائع الجلسات

بدأت أولى جلسات مؤتمر القاهرة للإبداع الروائى بطرح محور المؤتمر وهو (خصوصية الرواية العربية) وهل هى متحققة فى الإبداع الروائى العربى أم لم تتضح معالمها بعد؟ ولقد حاول الإجابة عن هذا التساؤل الشائك كل من د. شكرى عياد و د. حمدى السكوت و د. محمد مصطفى بدوى والناقد محمود أمين العالم و د. عبد القادر القط حيث بدأت بنفى من الناقد الكبير شكرى عياد بوجود خصوصية للرواية العربية موضحا ذلك بقوله إننى طوال ثلاثين عامًا من النقد وقراءة معظم الإنتاج الروائى العربى وجدت أن الداء ينبع من عدم وجود شخصية عربية لأنه لا يوجد وجود عربى مشترك وفى محاولة هذه الشخصية العربية للخروج من كل ما هو نمطى وتقليدى لا تستطيع أن تكون ذاتًا متفردة أو محلية وبالتالى فالانتاج الروائى انعكاس لهذه الهوية والذاتية المفقودتين.

ولكن د. عبد القادر القط يرى أن هناك فى المجتمع العربى هوية ولكن لم تتبلور بعد فى مرحلة حضارية واحدة أى لم يتم تناسق بعد على مستوى حضارى واحد والرواية هنا ليست قائمة على الخلاف المشروع بين الأجيال بل على الخلاف بين الحقب الزمنية وهو عكس ما يحدث فى الرواية الغربيةالكاملة التطور.

أما الناقد محمود أمين العالم فيجد أنه فى ظل العولمة السائدة الآن تطمس الخصوصيات والهويات ولابد من المقاومة وبناء حضارة إنسانية معاصرة تقوم على أساس من الاختيار الحر والتنافس

ARCHIVE

المشروع، أيضًا مفهوم الخصوصية نفسه مراوغ ومتعدد الدلالات.

وتناول د. **حمدى السكوت** أربع نقاط أساسية تحكم خصوصية الرواية العربية قائلاً: إن الخلفية الثقافية المشتملة على اللحظة الحضارية المعاشة بكل مثلها وقيمها تمنح الرواية العربية خصوصيتها إلى جانب التراث العربى سواء الفصيح أو الشعبى فهى تستخدم الآن وتميز الرواية العربية بالإضافة إلى القمع والقهر والكبت كلها عوامل مميزة لروايتنا العربية.

كما يستشهد د. **محمد مصطفى بدوى** بوجود خصوصية فى الرواية برواية الكاتب **بهاء طاهر** (الحب فى المنفى) قائلاً: إن الرواية تمثل تحولاً خطيرًا فى اتجاه التيار الروائى الذى يعالج موضوع العلاقة بين الشرق والغرب لقد اختفت العلاقة المتأزمة بين الشخصيات المصرية ونظيراتها الأوروبية فهم يقفون جميعًا على قدم المساواة بل إنهم يتعاملون معاملة الند مع بعضهم البعض. فلم تعد هناك حاجة للرجل الشرقى أن يعوض شعوره بالنقص إزاء الرجل الغربى الذى استعمره بأن يغزو المرأة الأوروبية جنسيًا فى خياله، كذلك لم تعد مشكلة البحث عن الهوية أو الذات الجماعية هى التى تشغل بال الروائى فالروائى على يقين من هويته الحضارية.

منظور غربى

أيضًا من بين نجاحات مؤتمر الرواية تقريب مفهوم الرواية العربية من منظورها العالمى فتحدث الكاتب والمستشرق الأمريكى (روجر آلن) عن الرواية باعتبارها ظاهرة متعددة الثقافات وأن أية محاولة فى احتكار السيطرة على أنماطها التطورية هى عملية غير مفيدة تمامًا بل لا معقولة وهناك كتاب عرب قدموا إضافات مهمة جدًا لتطور الرواية على المستوى العالمى ويقول روجر آلن: لدينا الآن سؤال متعدد الأبعاد: كيف يمكن أن تقدم هذه الحركة الروائية العربية المتنوعة الثرية والمبدعة لجمهور القراء فى السياق العالمى الأوسع وفى بحث **لايزابيلا كامر دفيلتو** تساءلت: هل سيتمكن الأدب العربى المعاصر من أن يثبت وجوده على الساحة الأدبية الغربية؟! كأداب الشرق الأقصى وأدب أمريكا الجنوبية الذى لاقى قبولاً واسعًا فى الماضى؟.

وإن لم يكن تأثير الأدب العربى مماثلاً ولم يحظ بالاهتمام الكافى فما هو السبب؟ وأين تكمن العلة فى ذلك؟ أما السؤال الثانى فيتعلق بالأدب نفسه والرواية بشكل خاص وهل تعانى الرواية العربية من الأزمة نفسها التى تتعرض لها الرواية الأوروبية؟ وللأجابة على كل هذه التساؤلات أقول إننى قمت بدراسة للكتاب العربى المترجم فى إيطاليا وفى أوروبا وأعتقد أنه رغم الجهود التى بذلتها وتبذلها عدة دور نشر أوروبية فى إيصال الأدب العربى المعاصر إلى القارئ العربى فإن هذا الأدب لم يستطع الوصول إلى القارئ بشكل أوسع باستثناء كتب **نجيب محفوظ** وكتب بعض الكتاب العرب الآخرين وقد تكون الترجمة السيئة لبعض الأعمال الأدبية العربية والسياسية الخاطئة التى اتبعها بعض دور النشر فى اختيار الكتب والكتاب بعيدًا عن العوامل الموضوعية قد لعبت دورًا سلبيًا فيهذا المجال.

نعمة عز الدين

«مع الأديب الروائى عبد الرحمن منيف»

الفائز بجائزة مصر الأولى للإبداع الروائى

يعد الأديب والكاتب الروائى عبد الرحمن منيف واحدًا من أهم الروائيين العرب فى العقدين الأخيرين - السبعينيات والثمانينيات - حيث لم يقدم «منيف» - وهو المتخصص فى الاقتصاد - أعماله الأدبية، إلا مع بزوغ سنوات السبعينيات، عندما كان يرأس تحرير مجلة النفط والتنمية، التى كانت تصدر فى بغداد آنذاك.

وجدير بالذكر أن قراء الأدب والمشتغلين بالرواية إبداعًا ونقدًا، قد فوجئوا بتلك الموهبة العملاقة عندما صدرت روايته الأولى (الأشجار واغتيال مرزوق) فى بيروت، وهى التى كشفت عن الروائى فى شخصية عالم الاقتصاد، الذى عرف كواحد من أهم المتخصصين فى الثروة والتنمية، ومن ثم تناولت عمله الأول عشرات المقالات التى ألقت الضوء على الأفكار التى حوتها الرواية، ومواطن الجمال فيها، والضياع الذى عاشه بطلها، الذى لم يمنحه الكتاب إسمًا، بعد أن انتقل فجأة من البلد المتمدين، الذى

عبدالرحمن منيف

حقق فيه ثقافته ودرجته العلمية، إلى واحد من المجتمعات العربية البدوية، والأوتوقراطية، التى تتحكم فى كل شىء من لقمة العيش، وحتى الحرية الشخصية.

وبذلك عرف عبد الرحمن منيف بين كتاب الرواية الكبار أمثال نجيب محفوظ فى مصر، «حنامينه فى سوريا، ومحمد ديب فى الجزائر، خاصة بعد صدور أعماله التى تلت عمله الأول والثانى، بعنوان (قصة حب مجوسية)، الذى صور فيه الكاتب هموم بطله النفسية والوجودية محللا لشخصيته، وهو القادم من الشرق إلى المدن الشمالية.

ويمكننا ترتيب أعمال عبد الرحمن منيف على الوجه التالى:

- الأشجار واغتيال مرزوق عام ١٩٧٤ - قصة حب مجوسية عام ١٩٧٥ - شرق المتوسط عام ١٩٧٥ - على الجسر عام ١٩٧٨ - سباق المسافات الطويلة عام ١٩٨٠ - النهايات عام ١٩٨٠ - عالم بلا خرائط (وهى الرواية العربية الأولى التى اشترك فى كتابتها كاتبان هما عبد الرحمن منيف وجبرا ابراهيم جبرا - ١٩٨١) - مدن الملح (بأجزائها الخمسة «التيه، والأخدود، وتقاسيم الليل والنهار، والمنبت، وبادية الظلمات)، ولقد توالى صدور أجزاء مدن الملح طوال سنوات الثمانينيات.

والملاحظ أن فكرة فقدان الحرية، ومحاولة تأكيدها هى أهم الأفكار التى شاعت فى أعمال عبد الرحمن منيف، الذى تعمد عدم تحديد المكان أو الزمان فى أعماله، فأسماه مرة «شرق المتوسط»، ومرة ثانية مع جبرا ابراهيم جبرا «عالم بلا خرائط»، المؤكد أن عالم منيف عنى بشكل أساسى بالقضايا الكبرى، التى تقلق الإنسان العربى، خاصة فى البلدان التى تحكم بشكل أتوقراطى، ولم يقف عند الحدود الدنيا من تلك القضايا، فلقد وعى الدور الحضارى للرواية كفن له أبعاد إنسانية وتاريخية واجتماعية، وهو ما رفع شأن أعماله بدرجة ملحوظة، بين القراء فى كل البلدان العربية، ولقد أوصلت أعماله رسالتها كاملة ولم يَخْفَ على أحد أن منيف يقصد فى كل ما كتب البلدان العربية ذات الثروة، والبلدان العربية التى تحكم بطريقة غير ديمقراطية، وهو العالم الذى خبره، فحملت أعماله كل تفاصيله وملامحه، بل والعوامل المؤثرة فيه من الخارج كما فعل فى رواية (سباق المسافات الطويلة).

ومن المعروف أن عبد الرحمن منيف الذى اختار دمشق أخيراً لكى يقيم فيها، بعد أن عمل فى بلدان عربية مختلفة مثل بغداد والمملكة العربية السعودية، وبعض بلدان الخليج، من أسرة مختلطة الأعراق بين الشام والجزيرة العربية، وهذا ما يفسر إدراكه الدقيق لهموم تلك المنطقة، سواء فى مرحلة الكفاح ضد الاستعمار التقليدى، أو فى مواجهته - أيضاً - للاستعمار الجديد الباحث عن الثروات الطبيعية والنفطية - والمؤكد أن أعماله تغص بمئات التفاصيل، التى تمثل نوعاً من المخزون الذى يحمل رؤاه وشهادته على ما يدور ودار من حوله، وهو ما أوصله لنا فى روايتيه (شرق المتوسط) و (سباق المسافات الطويلة)، التى صور فيها كيف تسابق المستعمرون الجدد ورجال المخابرات والشركات النفطية، مع رجال الاستعمار القديم، مستفيداً من أحداث ثورة مصدق على حكم شاه إيران فى أوائل الخمسينيات.

ولعل القارئ لأعمال «عبد الرحمن منيف» يجد أن بعض أبطال أعماله كان لهم أكثر من امتداد، خاصة في الأعمال التي تميز بها في أثناء تصويره للمجتمعات البدوية الصحراوية، وهو ما شغله في رواية (النهايات)، التي عرضت نماذج عديدة للجوانب الأخلاقية والاجتماعية في الصحراء العربية. وجدير بالذكر أن منيف قد وسع رؤيته للمجتمعات البدوية في الصحراء العربية، ولم يقف عند حدود دولة بعينها، بل تعامل معها على وجه الإطلاق، وهي المجتمعات المتشابهة والتي تمتد بطول الصحراء وعرضها، ومن ثم أصبح خطابه الروائي موجهاً إلى الكافة مبيناً الكثير من الخصوصيات التي برزت لأول مرة في الرواية العربية.

وكانت أعماله شاهدة على مختلف التغيرات التي طرأت على تلك المجتمعات بعد ظهور الثروة النفطية، فسجلت تطوراتها السريعة المتنامية، وهو ما تجلى في تحول بعض البوادي أو القرى الصغيرة، أو الوديان إلى مدن، مادامت تخدم مواقع استخراج البترول أو مواقع تصديره على البحار بحسب موقعها الاستراتيجي، وهو ما جاء نتيجة لظهور متغير وحيد مفاجئ، وهو الثروة النفطية.

ولقد وجدنا إمتداد شخصيات معينة في أعمال متعددة، مثل بطل رواية (النهايات) عساف الفهد، وهو الأنموذج المتشرد نصف المجنون، والحالم، والذي نرى إمتداداً له في رواية (التيه) وهي الجزء الأول من (مدن الملح)، ويتمثل في شخصية «متعب الهزال»، أو مفضي الجدعان، أو صالح الرشدان، أو في رواية «الأخدود» في شخصية «شعران العتيبي». فهو الأنموذج الرافض والحامل للأخلاقيات التقليدية للبيئة، والذي يعمل للدفاع عن وجوده وذاته في مجتمع مستحدث ومخلط لم يتشكل بعد، وربما لم يحمل من المجتمع القديم سوى الأسماء فقط. ولذا بدا كل من هؤلاء الأبطال «كدون كيشوت» جديد في عالم جارى التحدد والتخلق بطريقة متنامية في كل يوم.

«خصوصية عالم مدن الملح»

وتأتي خماسية (مدن الملح) لتكون أكبر عمل روائي يكتبه كاتب عربي، وهي التي تصور عالماً واسعاً بشكل بانورامي، وبأسلوب ينحو نحو الملحمية، مما يجعل مصطلح (رواية) مصطلحاً غير دقيق في إنطباقه على هذا العمل، وكانت الأرضية التي يتحرك عليها العمل هي البادية بأخلاقياتها وفطرتها وتناقضاتها في مرحلة حاسمة من التحول. ولعل الكاتب يرى في (مدن الملح) أن زمن البطل الفرد قد ولى إلى غير رجعة، فأتى بعشرات الأبطال الذين تفاعلوا مع تغيرات مركزة وسريعة ولم يبق من عنصر البطولة في تلك الخماسية المتميزة إلا المكان، أو المدن الجديدة/ مدن الملح، التي نبتت بطريقة ما، يظنها متعب الهزال، أو مفضي الجدعان طريقة شيطانية، فهم من أبناء تلك المناطق التي نبتوا فيها، ولا يعرفون لهم مواطن أخرى، وسرعان ما يتحولون إلى غرباء وسط الأجانب من الأوربيين والأمريكيين مثل مستر «هيلمتون»، والباحثين عن فرص الثراء أمثال الدكتور «صبحي المحملجي» وأقاربه، وهو الذي كان مبعوثاً مع بعثة المحمل كطبيب، لكن حلت له الإقامة، وأرسل ليأتي

بمعارفه من لبنان، لكي لا يكون وحده.

وأرى أنه من الصعب تلخيص مثل ذلك العمل البانورامي متعدد الأبعاد أفقيًا ورأسيًا، وكما كانت تلك المدن تنتزع مساحاتها من الرمال والصحراء المحيطة بها، كانت في المقابل تطيح بأبنائها الحقيقيين وسط الضياع في واقع متجدد ومتلاحق التغيرات الاجتماعية والأخلاقية، فلا يستطيعون استيعاب تفاصيله بسهولة، ولقد رأى «متعب الهزال» تلك الشخصية التي صنعت أسطورتها داخل العمل، وهو ابن وادي«العيون»، تلك الواحة الوارفة وسط الصحراء، والتي كانت تستقبل القوافل والغرباء، فلا تحرمهم مما عندها من مياه وأطعمة في أثناء اجتيازهم الصحراء، فيعرفون من القافلة الأخبار والأسعار، ويبادلونها السلع المحلية بما تحمله هي من سلع. كما كانوا عن طريق القوافل يستقبلون أبناءهم المهاجرين عند عودتهم ويرسلون مع القافلة من يريدون الرحيل، حاملين الأموال والرسائل.....

رأى «متعب الهزال» هؤلاء الأمريكيين الغرباء يذهبون لأماكن لا يفكر فيها أحد، كما كانوا يقضون النهار في حركة دائمة، ويرجعون بعد ذلك حاملين أكياسًا من الرمال وقطع الحجارة، وأشياء لا تخطر على بالهم، ومعهم قطع من الحديد، لا يعرف أحد مايفعلون بها مثل اغصان النباتات المحلية كالشيح والقيصوم، ويكسرون تلك الأغصان بطريقة غريبة، ويلصقون عليها علامات يكتبون عليها عبارات غير مفهومة.

وتبدأ فصول الملحمة عندما يبدأ ترحيل أبناء وادي العيون من بيوتهم ونخيلهم، ومن ثم يبدأ أحد فصول الضياع، حيث يدخل أبناء وادي العيون إلى فروع قبائلهم وسط الصحراء. عندذاك أيقن متعب الهزال - وهو واحد من شيوخ وادي العيون - أن مجيء الأغراب هو الشر بعينه، وعليه أن يقاومه بكل ما يملك، فيذهب إلى الصحراء العريضة، ولا يظهر إلا في الملمات مثل إضراب عمال شركة البترول بعد أن قتل «مفضي الجوعان»، حيث يتحول وجوده إلى أسطورة تحمل ضمير الجماعة الرافض للإنسحاق الجديد.

وإذا كان رحيل أبناء الوادي يمثل المرحلة التمهيدية، فإن إقامة المجتمعات الجديدة الخليطة بين أبناء الوادي والقادمين إليها في مدن ناشئة مثل «حران» في التيه، وهي ميناء التصدير للبترول القادم إليها من المنابع البعيدة، ومثل «موران» في الأخدود وهي مقر الشركة صاحبة الامتياز... يمثل مرحلة تالية في إنشاء تلك المجتمعات في مدن الملح، وهي التي يتضاعف فيها إنسحاق الإنسان المحلي الحايد، بينما القائمون عليه يعملون على تحويله إلى دولة باسرع ما يمكن.

يصور «منيف» تلك الظروف الحضارية ودور الأفاقين والمغامرين عبر الدهشة التي يبديها أمير «حران» وحاكمها وهو يرى لأول مرة الراديو الذي أحضره له «حسن رضائي»، فهو لم ير مثل هذا من قبل، وبعد الراديو يكون المكبر الذي ضاعف من دهشته وهو يرى عن بعد الأجانب نساءً ورجالاً، وهم يمرحون على شاطئ حران بلباس البحر، وهو ما أغرقه في نوع من الانبهار، عمل على إنشغاله بمثل هذه الأمور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المفاجئة والمثيرة، بعد أن كان يخشى الاقتراب من مياه البحر التي تخفي تحتها الشياطين والعفاريت كما كان يظن..... وسط كل ذلك يظهر تأثير رفض متعب الهزال الذي يتحول إلى أسطورة لدى البسطاء من العمال، الذين أحسوا بأنفسهم بين شقي رحى - الشق الأول ضياع حياتهم السابقة في وادي العيون، والشق الثاني حياتهم الجديدة في أكواخهم الخشبية اللعينة التي أقامتها لهم الشركة، بينما هم يرون أن الأجانب يعيشون في مستوى آخر أكثر نظافة وجمالاً داخل معسكرهم المتنعم والمكيف الهواء، وحول حمام السباحة.

ويكون مفضي الجدعان هو أول سجين يزور سجن «حران» بعد أن ضربوه وأدموه، وبعدها قتلوه، وتلك هي أول بنية أساسية في تكوين السلطة المحلية، التي بشرت بقيام دولة مدن الملح، فلابد أن ينتصر الجديد على القديم خاصة إذا كان الجديد يحمل الثروة والجاه المتصاعد من باطن الأرض على أيدي الأجانب، والشركة التي باتت تفرض سيطرتها لا على الأرض والثروة فقط بل على الأمير والناس، ومن ثم يضيع صوت مفضي الجدعان عندما يقول:

«يا أهل «حران».. الحاضر يبلغ الغايب، ابن جدعان مثل ما كان لا يغدر ولا يخون، وماله بهذه الدنيا شي»، ولا يخاف إلا رب العالمين. يا أهل حران.. الفلوس خربت قبلكم كثيرين، خربت دولا وممالك، الفلوس إذا اتعبدت استعبدت وما أسعدت وبعيونكم تشوفون.. الواحد يقتل أبوه ويقتل أمه وأخوه، لكن لاشي» يدوم ولو دامت لغيرهم ما وصلت لهم.....».

ونجد أيضًا في «الأخدود» أن «شمران» الذي عاش للدواب والخيول في سوق الحلال «بموران» لا يستقر في ضياعه إلا بمقهى زيدان ليجد بعض الذين يعرفهم ويعرفونه، وهو السوق الذي كانوا يذبحون فيه الذبائح ويبيعون الدواب ويبادلونها، فهو جزء من كل المحيط به في السوق، حتى الحيوانات التي كان يعرف أمراضها من نظرته إلى عيونها، ويتحدث إليها ويسألها، وكانت تجيبه ..... ولا يبدأ ضياعه إلا بعد إزالة سوق الحلال وتحويله إلى قصور وميان خرسانية، وأصبح لا يرى من حوله إلا السيارات بعد أن استغنى الناس عن الإبل والدواب والنوق، لذا فلقد رفض مندهشًا عمل ابنه بدر في الآلات الكهربائية، التي يقوم بإصلاحها، كذلك رفض عمل ابنه الثاني «نجم» في بيع الكتب. ويتساءل:

«الكتب التي يبيعها «نجم» من يقرؤها من الناس؟ ولماذا وهل هناك بشر يحتاجون إلى مزيد من التعليم مادامت الحياة حولهم تضج وتغلي وتتغير كل يوم، ومادام الناس لا يتوقفون لحظة واحدة حتى للحديث أو للسؤال؟ قال لنفسه بنوع من الأسى: سوق الحلال عالم والرجال هناك تتعلم، أما من يوم ما طار السوق فكل شي» صار مثل الطحين المزرود في الريح....».

فلم يتصور «شمران» أن مدينته المتنامية تقرأ، لأن (موران) أخرى غير التي يعرفها كانت تتكون دون أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يحس بها أحد، وهي التي جعلت «نجم» يستورد الكتب من بيروت والقاهرة، بل ويستعين بشريك آخر، وبعدها يفتتح مكتبتين أخريين، فمورّان لم تعتمد على أبنائها الأصليين، وكانت كل يوم تستورد عشرات الألوف من البشر من بلدان مختلفة، وأجناس مختلفة، وعليها أن توفر لهم كل سبل الحياة وقضاء الوقت مثلما وفرت لهم العمل والرزق.

ولعل القارئ «لمدن الملح» رائعة عبد الرحمن منيف يلتقي بمئات التفاصيل عن قيام تلك السلطنات التي لم يحددها المؤلف، فالأسماء عنده منحوتة، والمثال يتكرر، فمادامت قد تفجرت الأرض بالثروة فلابد أن تكون مثل هذه الظروف حاشدة بمثل المغامرين، والأفاقين، والأمراء، والأجانب، ورواج السلع الحديثة كالسيارات... إلخ وضياع أبناء البوادي بأخلاقياتهم وعاداتهم المتميزة وإنسحاقهم تحت تروس الآلات الجديدة، التي تذرف دماءهم كما تعطيهم الأموال التي لم يحلموا بها، وقيام هياكل سلطنات ودويلات، وجيوش ورجال أمن ومخابرات، وسجون... عالم جديد كامل صوره عبد الرحمن منيف لأول مرة في ملحمة (مدن الملح)، التي قال عنها الروائي والكاتب الكبير جبرا ابراهيم جبرا وإنني لأتفق معه: .

«لا أظن أن كاتبًا عربيًا ـ روائيًا أو غير روائي كتب في الماضي شيئًا يقارب ما كتبه «منيف» في هذه الرواية، ولا أظن أن كاتبًا عربيًا سيجرؤ على أن يكتب شيئًا مثلها في المستقبل...».

شمس الدين موسى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في العدد القادم من إبداع

ملف عن المفكر الألماني الكبير

يورجين هابرماس

وداعا إشعيا برلين

لاشك أن إشعيا برلين الذى رحل عن عالمنا منذ شهرين تقريبا، هو من الأعلام المعاصرين فى الفكر السياسى والاجتماعى، وهو يمثل مع كارل بوبر، وحنا أرنت، وغيرهما، اتجاها اجتماعيا ينتقد النظم الغربية خاصة الشمولية منها، مثل النازية والماركسية ويذهب أصحاب هذا الاتجاه المدافع عن المجتمع المفتوح والمعادى للماركسية إلى أن للقيم اسسها الأخلاقية والنفسية والاجتماعية وإلى أن الحلول الناجعة لأزمة الإنسان المعاصر توجد فى الأخلاق والدين والقيم الروحية.

يعتمد السير إشعيا برلين فى كتاباته على المنهج التحليلى الذى يهتم بتحليل التصورات والألفاظ والانطباعات الحسية، ويجمع بين النظرية والتطبيق فى سياق متراوح.

ولد ايزايا برلين عام ١٩٠٨ فى ريجا عاصمة لاتفيا إحدى الجمهوريات السوفيتية السابقة، من أصل يهودى، ثم انتقل إلى انجلترا مع أسرته عام ١٩٢١، وهو يعتبر من اهم المفكرين الذين تبنوا فكرة (المجتمع المفتوح) الذى عبر عنه كارل بوبر فى كتابه الرائع (المجتمع المفتوح وخصومه). وكان برلين نموذجا للمفكر المعتدل، ولعل التصريحات الأخيرة التى أدلى بها قبيل وفاته إلى زوجته، والتى تناقلتها وكالات الأنباء والصحف العالمية، تلقى الضوء على رؤية برلين للصراع الدائر فى الشرق الأوسط، ويرى فيها ضرورة قيام دولة فلسطينية مستقلة تماماً. ليتم حل النزاع فى الشرق الأوسط نهائيا ويعبر عن رؤيته هذه بقوله:

«إذا كان الجانبان الإسرائيلى والفلسطينى يدعيان بأن لكل منهما

الحق الكامل في أرض فلسطين باعتباره حقاً تاريخيا، وما دام أي من هذين الادعائين لا يمكن قبوله واقعيا أو من دون وقوع ظلم بيّن على كليهما، فإنه يبدو من الواضح أن هناك حلاً وسطا، وهو ما يعني التقسيم؛ وهو الحل الوحيد الصحيح».

هذه التصريحات توضح إلى أي مدى كان برلين موضوعيا وبعيداً عن التعصب الأعمى الذي يقع فيه غالبية المفكرين اليهود.

وإذا لم نحاول فهم العالم الذي نعيش فيه، الذي يتصف بالعنف غالباً، لن نتوقع أن نكون قادرين على الفعل العقلاني فيه وعلى تطويعه، ومن ثم فقد رأى برلين أننا لا نستطيع أن نقصر اهتمامنا على القوى الموضوعية الطبيعية، ولكن يجب أن ننظر إلى الأهداف والغايات الإنسانية، ونفحص جذورها ونموها وقبل كل شيء صلاحيتها، يجب أن نفحصها نقديا بكافة الوسائل الفكرية الممكنة.

يعتبر الجانب النقدي من أهم الجوانب في فلسفة برلين وأفكاره السياسية والاجتماعية. لقد كتب برلين عن الحرية والحتمية والقومية والتنوير، وغيرها من المفاهيم المهمة، باستفاضة عميقة وتحليل نقدي خصب ومتنوع.

لقد كانت دراسة مجموعة الأفكار المتنوعة حول مقاصد الحياة التي تحدد القيم والغايات الإنسانية، هي شغل برلين الشاغل، وهي التي جعلتنا نلمح في مختلف كتاباته اتجاها إنسانيا ذا أبعاد أخلاقية وسياسية واجتماعية، تنفي العنف والعنصرية، وربما هذا هو الذي جعل لإسهامات برلين أهمية كبرى في تاريخ الفكر السياسي والاجتماعي للقرن العشرين نظراً لطابع كتاباته الذي يتطرق من خلالها إلى معالجة الموضوع من كافة الزوايا.

إن مفهوما مثل مفهوم الحرية الذي عالجه برلين في كتابه المهم والممتع «أربع مقالات في الحرية» يمثل مصدراً من أهم المصادر التي تعالج قضية الحرية وتطرحها من عدة زوايا تتعلق بعلاقة الحرية بالحتمية والسلطة والمنزلة الاجتماعية، وغيرها، وإذا كان مفهوم الحرية في الماركسية ليس محددا سلفاً، وبالتالي لا يمكن فهمه إلا من خلال فهم السياسة في إطار التاريخ، فإن برلين يبرزها المفهوم وتعريفاته المتعددة مع التركيز على مفهومين بداخلهما تندرج معظم التعريفات الأخرى، هذان المفهومان هما الحرية السلبية والحرية الإيجابية.

كان مفهوم الحرية من أهم القضايا التي غنى برلين بدراستها باعتبارها قضية بارزة في عالمنا المعاصر بالذات، وتتمثل في الحرب المكشوفة والمستعرة بين نظامين من الأفكار يقدمان جوابين مختلفين متضاربين، حول ما كان يمثل القضية الرئيسية للسياسة منذ أمد طويل مسألة الطاعة والإكراه، لماذا يجب عليّ أو على أي إنسان طاعة

ARCHIVE

إنسان آخر؟ لماذا لا يجب أن أعيش كما أحب، أيجب أن أطيع؟ وإذا عصيت فهل يمكن أن أكره؟

ومن قبل من؟ وإلى أى حد؟ وباسم أى شيء؟ وفى سبيل أى شيء؟ أسئلة عديدة حاول برلين أن يجيب عنها عبر دراساته فى الفلسفة السياسية خاصة حول مفهوم الحرية.

لقد قدم لنا برلين خلال مؤلفاته العديدة كثيرا من الشخصيات التى كان لها تأثير كبير فى الفكر المعاصر، فى كتابه (انطباعات شخصية) يقدم لنا، الرئيس روزفلت وحاييم وايزمان وريتشارد بيرس والدوس هكسلى وأينشتين، وغيرهم من الشخصيات الهامة. كذلك فقد حفل كتابه (المفكرون الروس) بتحليل عميق للحياة الفكرية والثقافية فى القرن التاسع عشر والقرن العشرين، وكيف ظهرت الانتيلجنسيا الروسية، وأهم المفكرين والأدباء الروس مثل هرزن وتولستوى وبيلينسكى.

وإلى جانب هذين المؤلفين هناك كتابه (أربع مقالات فى الحرية) وكذلك كتابه (كارل ماركس) ١٩٣٩ وكتابه (الحتمية التاريخية) ١٩٥٤، و(عصر التنوير ١٩٥٦) و(مفاهيم ومقولات) و(مقالات فلسفية) ١٩٧٨ و(ضد التيار) ١٩٧٩، (نسيج الإنسان الفاسد) ١٩٩٠.

كما أن مفكرنا الكبير حصل على عديد من الجوائز العالمية مثل جائزة «إيرازموس» ١٩٨٣، وجائزة سينارتور جيوفانى أجتيللى للجانب الأخلاقى فى المجتمعات المتقدمة وجائزة إسرائيل «لدفاعه الطويل عن الحريات المعنية، ورغم حصول برلين على الجائزة الأخيرة بالذات، إلا أنه لم يكن يهوديا متعصباً، وإنما كان مفكراً موضوعياً.

بقى أن نشير إلى أن السير ايزايا برلين شغل عددا من المناصب العلمية، فهو إلى جانب كونه محاضراً فى اكستورد وأستاذا للاجتماع والنظرية السياسية، فقد كان رئيسا لكلية ولفنسون، ورئيسا للأكاديمية البريطانية، وعمل محاضراً فى أشهر جامعات العالم مثل هارفارد وييل ولندن وليفربول وكولومبيا وكامبردج، وغيرها من الجامعات.

بقى أن نشير فى النهاية إلى أن القليل جداً من أعمال هذا المفكر قد تم ترجمته إلى العربية، فى حين أن كثيراً من أعماله الهامة لم تتم ترجمته بعد، فهل تمثل هذه الكلمة دعوة إلى مفكرينا ومثقفينا لكى يقوموا بترجمة هذا المفكر والتعريف به فى الأوساط الثقافية العربية؟ أتمنى ذلك.

عبده الضوى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تحت التهديد
ونموذج التجريب الكلاسيكى

من أهم التجارب المسرحية الجديده التى قدمها مسرح الطليعة فى الأزمنة الأخيرة بموسمه المسرحى ٩٧/ ١٩٩٨ هى مسرحية «تحت التهديد» للكاتب المسرحى أبو العلا السلاموني والمخرج الشاب محمد الخولى وتنبع أهميتها من أن التجربة تحاول فى أطروحتها الاستجابة لما يقترحه هذا المسرح الطليعى من تجريب وطليعية فى المعالجة والتأويل والصياغة. ولعل من أهم مقومات هذا التجريب وعناصره خلق علاقة وطيدة ما بين النص المسرحى كدراما، والعرض المسرحى فى مفرداته المسرحية المتنوعة.

«تحت التهديد» كنص مسرحى يخلق فيه المؤلف علاقة ثنائية ما بين الواقع الحياتى والواقع الخيالى، ويشيد المؤلف بناءً يمزج الواقعين ليخلق واقعا جديدا يتخطاهما معا، هو الواقع الفنى الذى يبنى بدوره عالما جديدا، ويمسك بقوة بتلابيب العمل المسرحى، ويُقيم خصيصة متجددة لدور الفن فى اختراقه محدودية عالمنا وآفاق واقعنا المعاصر. وفى ظنى أن مسرحية «تحت التهديد» لاتتعرض لقضية أزمة الفنان المعاصر وحساسيته تجاه العالم الذى يحيا فيه فحسب، كما يعلن المثال (بطل المسرحية):

المثال: كيف يثبت فنان أنه ليس مذنبا فى عالم لايثق بالفنانين؟

فهذه الجملة الحوارية داخل النص المسرحى تستحيل شعارا يريد به السلاموني أن يؤكد أزمته الداخلية وفكرته الفلسفية حول ضياع الفنان المعاصر. ويتوسل المؤلف المسرحى لتحقيق فكرته بالبحث عن جمل متناثرة هنا وهناك فى أنحاء متفرقة من متن العمل المسرحى ليحيله من مجرد «مسرحية جريمة» إلى عمل مسرحى فلسفى غامر بالمقولات الفكرية والفلسفية الشعارية. فى إحدى مشاهد المسرحية يوجه «المثال» حديثه إلى زوجته، ليعلن المؤلف على لسانه رأيه:

المثال: إن قضيتى كلها وهمٌ يا سيدتى..... كل شىء وهم محض..

مشهد من مسرحية تحت التهديد
المثال : طارق لطفى، الزوجة : وفاء صادق، فى
الخلفية التماثيل التى ستنفخ فيها الحياة

مشهد آخر من المسرحية
الزوجة : وفاء صادق، المحامى أحمد عطيه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نعم.. كل شىء وهم وخاطئ فى هذا العالم الآيل للسقوط.. كل شىء فيه باطل الأباطيل. لا حقيقة فيه سوى السجن وإزهاق روح الانسان.

ورغم أهمية هذه الفكرة وصرختها الموجهة إلى العالم، إلا أن سياق المسرحية لايتعرض لها فى جوهرها، بل يمسها مسًا طفيفا، فضلا عن أنها ليست بالأطروحة الأهم تأثيرا فى العمل المسرحى ولابموضوعه الرئيسى.

فالفكرة الأساسية فى «تحت التهديد» هى أن الحقيقة نسبية أخذًا عن الكاتب المسرحى الايطالى **لويجى بيراندييللو**، ولها جوانبها المتعددة والمتباينة، ولايمكن لنا تصديقها منذ الوهلة الأولى وحتى النهاية. ويحاول كاتبنا المصرى أن يضع عبر سياق أحداث مسرحيته تركيزا على فكرة اختلاط الواقع الحياتى بالواقع الخيالى أو المتصور الذى يستعيض عنه بالواقع الفنى. وفى ظنى أن هذه الأطروحة أعمق تأثيرا ونفاذا فى المتلقى؛ بل إن

التجريب الجديد للعمل المسرحي ينبع منها.

و«تحت التهديد» هي كذلك استبحاء للماضي بعيون الحاضر وصولاً للحقيقة الضائعة. فالمثال الفنان (طارق لطفي) يتحدث في مرسمه مع زوجته (وفاء صادق) وهو يتشكك منذ البداية في مؤامرة حيكتْ حوله وشاركت فيها زوجته ليدخل السجن أحد عشر عاما. لكننا في الوقت نفسه نشعر بتعاطف مع الزوجة/ الشابة غير مقتنعين بإدانة زوجها لها. هكذا تختلط الأوراق وتمتزج الحقيقة بالكذب، والواقع بالخيال ليقودنا المؤلف في نهاية الأمر إلى المأزق الدرامي عندما تبعث الحياة في تماثيله التي صنعها بإزميله، وتنفث حياة في شخوص قاضيه (حسن الديب) والنائب (فكري صادق) ومحاميه (أحمد عطيه). لقد صنعهم المثال ليضعهم شواهد في مرسمه لتلك الجريمة التي اتهموه بها، ويعيدهم إلى الحياة بهدف إعادة محاكمته في مرسمه لمعرفة الحقيقة أو وهم الحقيقة المجهولة، يقول البطل (المثال) لزوجته:

المثال: لقد انتهيت من مشروعي. المحكمة بكامل هيئتها على استعداد لمباشرة قضية العدالة.. إنها فرصتي الوحيدة.. فرصتي الباقية لأدافع عن نفسي ضد التهمة الظالمة.

وكان المثال باستدعائهم يضعهم أمام أعيننا كمتفرجين لنحاكمهم هم لا ليحاكموه، بل نصبح نحن قضاته العادلين كي نعلن براءته أو إدانته.

وتتباين أحداث العمل المسرحي وتتنوع لتؤكد اللحن الرئيسي للعمل المسرحي برمته بدءا بعودة المثال من سجنه مرورا بوجوده مع زوجته التي ينظر إليها نظرة ملؤها التشكك والحيرة، حيث تختلط أحداث الواقع واسقاطاته على الماضي الأليم الذي مر به المثال في طفولته بعد موت أمه وزواج أبيه من زوجة قاسية رأى فيها «التابو المقدس للمرأة» فلا هو بقادر على اختراقه ولا هو بمستطع نسيانه، وصولاً إلى انتحار الزوجة التي يسقط عليها همومه وذكرياته مع زوجة أبيه. ويستمر الضياع الحياتي «للمثال» بعد ضياع الحقيقة المنشودة بموت الزوجة.

فالمسرحية - إذن - تتجذر أفكارها في أرض خصبته عندما تبتعد عن التقلسف، وتستعير من الحيل المسرحية أفضلها وأكثرها إثارة، وهي الجريمة والبحث عن مرتكبيها. ورغم ذلك فإن هذه الجريمة الساذجة (جثة رجل مجهول الهوية يقتل فجأه وتوضع جثته في متحف المثال، الذي تقبض عليه الشرطة متلبسًا - كما يزعمون - لأنهم وجدوه بجوار الجثة يفتش عن هويتها). فالجريمة تدخل معيارا له مسحة من العمق والإثارة، حيث الحوار التلغرافي السريع الذي يزيد من شحنة التوتر الدرامي لإيقاع العمل المسرحي، وحيث تتخذ مسحةً أخرى من الانسانية والشمولية عندما تخرج عن محدودتها وتغدو ليس بحثًا عن حقيقة الاتهام فحسب، بل بحثا عن الحقيقة المطلقة كذلك.

ولعل من أهم خصائص هذا العمل المسرحي ذي الفصل الواحد، أنه يقدم لنا مباراة من الأداء التمثيلي لفناني العرض المسرحي (المثال - الزوجة - وهيئة المحاكمة)

لقد استطاع السلاموني - بحذق ومهارة - أن يضم بين دفتي مسرحيته في تجريب فني جيد النص المسرحي وأدوات العرض المسرحي معا؛ فلم يعد النص - كما هو متعارف عليه في المسرح التقليدي - المفردة الجوهرية التي

ARCHIVE

تأتي مسيطرة على العمل المسرحي وتهيمن عليه على حساب مفردات التجربة المسرحية الأخرى. فكانت في جعبة المؤلف بعض أدوات مسرحية يستخدمها في هذا العرض لتشكل مفرداته إلى لغة مسرحية متكاملة جيدة الصنع. لعل من أهمها حيلة «المثال» الذي يصنع تماثيله لهيئة محاكمته، وينفخ فيها حياة فتستحيل أمام أعيننا المتفرجة من مجرد صمتها الأبدي إلى كائنات حية تعيد علينا رؤية القضية برمتها حتى نتبين الحقيقة الثانية، لكنّ هذه التماثيل الكائنات التي يعيد المثال فيها حيواتها، تخدعه وتتحول من جديد إلى أبواق تكرر ما قالته منذ أكثر من أحد عشر عاما وحكمت عليه بالسجن، بل هم يدفعون زوجة المثال إلى الانتحار، عندما تشعر أنها امرأة مشكوك في صدق ما قالته. وكما حطم بيجماليون تمثال المرأة التي صنعها بيديه بعد أن طلب من الآلهة أن ينفخوا فيها الحياة، وتصبح امرأة حية، يطلب من الآلهة أنفسهم أن يعيدوها تمثالاً كما كانت ليحطمه شتاتا، لأنها لم تحفظ له وهي حية صورة حقيقة الجمال ومثاليته كما كان يتصورها، فقد أصبحت امرأة عارية مبتذلة كالأخريات، ومثل بيجماليون يشعل المثال ستائر مرسمه، فتشتعل وتحترق معها تماثيل هيئة المحاكمة التي خدعته وأخفت الحقيقة المجردة من جديد.

لقد استطاع المخرج محمد الخولي أن ينشر النص بتكوينه فني يترجم نص السلاموني ويفسره تفسيرا ورقيا، لمؤلف منحه عرضًا مسرحيًا متكاملاً فيه رؤية ليس فقط على مستوى النص الدرامي، بل على مستوى الأطروحة الفنية للإطار المشهدي ومفرداته. ولعل من أهم ميزات الرؤية الاخراجية لمخرجنا الشاب هو اختياره الموفق لمجموعة العمل من الممثلين فقد أجادوا جميعاً وابدعوا: **طارق لطفي، وفاء صادق، حسن الديب، فكري صادق، احمد عطية.**

وياتي التعبير الحركي لمجدي **الزقازيقي** مجرد زخرفة افتعالية لاضرورة لها داخل نسيج العرض المسرحي، كما أننا لم نشعر بتدخلات التأليف الموسيقي **لعمرو سليم**، فقد كانت فواصله الموسيقية ناعمة هادئة معبرة. وتميزت أعمال النحت لكل من **انور مصطفى وفادى فوكيه ومجدى عبدالظاهر** في تصنيع تماثيل هيئة المحاكمة.

«تحت التهديد» هو - بلاريب - عمل نموذجي لما يمكن أن يطلق عليه - في رأيي - نموذج التجريب الكلاسيكي بمسرح الطليعة.

هناء عبدالفتاح

متابعات
فوتوغرافى

ترنيمة الصحراء

الفنانة الألمانية **ريكاردا كونسل** عاشقة لمصر وأرضها وصحرائها، وهى ترى فى هذه الصحراء لغة فنية فريدة غنية مستمدة من الطبيعة، كأنها معزوفة موسيقية توقعها الرياح والأحجار.

والصحراء، بهذا المعنى تمثل للفنانة الاتساع فى كل شىء.. فى الحب والعطاء، والجمال والهدوء، والحزن والفرح.

وريكاردا كونسل ترسم هذا الجمال الفريد بعين الكاميرا فى ملقسية حوارية شديدة الخصوصية من خلال إيقاع دقيق لتكوين الصورة، مستعينة بآيات من القرآن الكريم وبأبيات من الشعر العربى الذى أبدع فى صحراء الجزيرة العربية.

والإيقاع من أهم السمات التى تميز لقطات **ريكاردا**، حيث تتكون الصورة عندها من انسجام اللون، وتختار لحظات زمنية معينة تبرز جمال الصورة، كذلك تلعب المساحات بأشكالها المختلفة دورها فى حركة التكوين، وترتبط بالإطار العام والفكرة الأساسية.

ومن المشاهد البديعة التى نشعر بقيمتها الإيقاعية منظر شروق الشمس وغروبها وتعاقب الليل والنهار، ثم هناك الإيقاعات المتمثلة فى طبيعة الصحراء، حيث تتكرر كثبان الرمال بلا نهاية وكذلك مجموعة الأحجار المتناثرة.. ونلاحظ أيضا عنصرًا مهمًا وهو الدراما المرئية من خلال تحديد العلاقة بين تفاصيل البيئة الصحراوية وإيجاد علاقات ثنائية وثلاثية ورباعية بينها تذكرنا بأجساد منحوتة تتحرك وتهمس بلغة ساكنة مكونة شكلا بديعًا من أشكال الفن الصحراوى.

انتصار عبد الفتاح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد مرسى

رسائل عيد ميلاد

شاعر بريطانيا المتوج تيدهيوز Ted Hughas

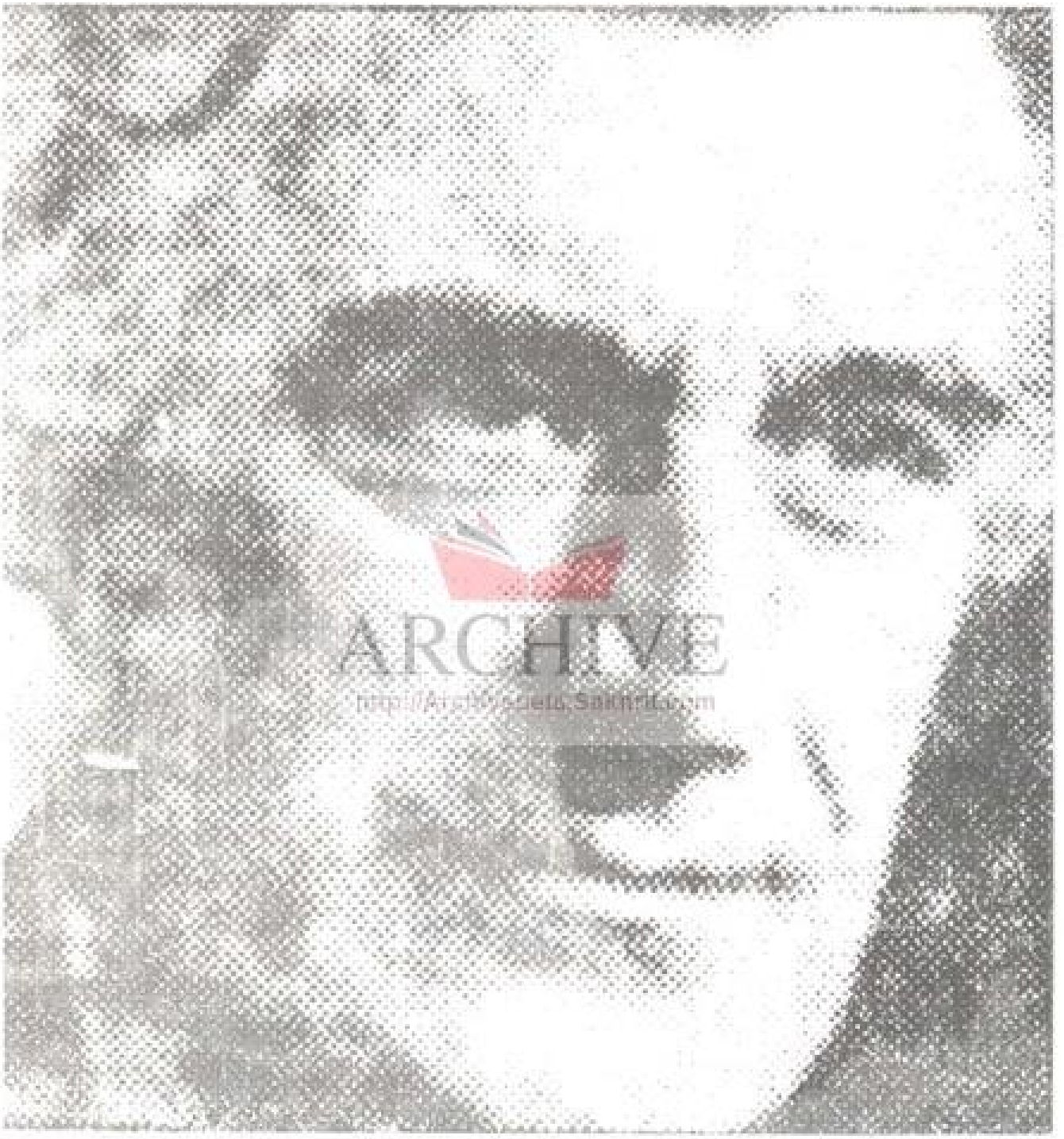
(بعد ٣٥ سنه من الصمت يفض سرحياته مع سيلفيا ثلاث)

عندما انتحرت الشاعرة الامريكية سيلفيا بلاث sylvia plath، في ساعة مبكرة من يوم ١١ فبراير ١٩٦٣، لم تعد مجرّد شاعرة، واصبحت كما يقول A.alvarez، مثل توماس تشاترتون، رمزاً، وتحذيراً، واسطورة. ولكن لاتوجد علاقة تذكر بين اهميتهما وإنجازهما: فلم يكن يهم أن تشاترتون كان مزيفا مبكّر النضج ولم يكتب شيئًا له قيمة الآن، فإن بلاث كانت عبقرية في أوج عطائها. وبالنسبة للرومانيين، كان تشاترتون هو «الفتى الرائع» الذى دمّره جمهور لامبالٍ. (كان يتضور جوعًا عندما ابتلع زرنيخا في ١٧٧٠).

وبالنسبة لدعاة الحركة النسائية، كانت بلاث مثلاً بشعًا للصفقة الفجة التى تتوقعها المرأة في عالم يسوده الرجل: وهم يقولون أن تيد هيوز Ted Hughes تزوجها، ثم هجرها من أجل امراة اخرى عندما اصبحت مزعجة، وتركها وحدها ترعى طفليهما وتواجه شياطينها.

ويختلف الكاتب الإنجليزى مع هذا الراى. فبلاث كانت على قدر كبير من الموهبة والطموح بحيث لايمكن أن ترغب في أن تعامل معاملة تفضيلية، وفي النهاية، عندما كانت القصائد تتدفق بلاتوقف، في بعض الأحيان بمعدل ثلاث قصائد في اليوم، بلغت حداً من الثقة بالنفس جعلها لا تحتاج إلى تاكيد من أى أحد. لكن هيوز، حسب راى الفاريز هو الذى تحمل العواقب: اتهامات الرأى العام بالقتل والخيانة، وقد حطم اسمه شاهد قبرها مرة بعد الأخرى.

وبرغم الاستفزاز، ظل صامتًا. ومنذ موت بلاث، اصبح هيوز شاعر بريطانيا المتوّج - أول شاعر كبير يتبوأ المنصب منذ تنيسون Tenny-son وقد أصدر ١٢ مجموعة شعرية وخمسة كتب نثرية، إلى جانب انثولوجيات وعدد من كتب الأطفال. لكنه لم يكتب إلاّ النذر اليسير عن زوجته ولم يكتب شيئًا على الإطلاق عن حياتهما معًا، وهو يرفض أن



تید هیوز

يتحدث إلى كتاب التراجم الشخصية أو الباحثين الأكاديميين أو الصحفيين.

وقد فسّر لانمو هيوز صمته بأنه علامة أخرى على قسوته ، ويقول أنصاره أن هذا الصمت هو الوسيلة الكريمة الوحيدة للتعامل مع التدخل في شؤونه الخاصة والحقد.

ويعتقد أ. الفاريز أن نشر «رسائل عيد ميلاد» يبيّن أن امتناعه عن الحديث وإيثاره الصمت كان للاستهلاك العام فقط وأنه كان يحكر لنفسه تدريجيًا وعلى انفراد، خلال العقود الثلاثة الأخيرة، قصة حياته مع سيلفيا بلاث في قصائد.

وفي تقديمه لمختارات من هذه القصائد قبل صدور الكتاب في أمريكا، التي نشرتها مجلة The new yorker، يقول الفاريز إن «رسائل عيد ميلاد» كتاب غير عاد،/ وهو سلسلة متتابعة من قصائد قصيرة إلى حدّ ما تُقرأ كرواية حتى ولو أن ما اسمتهم بلاث «الجمهرة التي تأكل الفول السوداني بصوت مطرقع» الذين يريدون الشائعة ولايعبأون كثيرًا بالشعر» قد يعجزون عن الإلمام بالقصة في جميع ظلالها من هذا الكتاب وحده. وقصائد هيوز تزخر بإشارات إلى قصائدها. مقتطفات، وأصداء، وتلميحات. وهناك بعض القصائد، ومن بينها «قصائد الأرنب» على سبيل المثال، التي تُعتبر صياغات معادة، نفس الحادثة مرئية من الجانب الآخر للمرآة بكلمات أخرى، وهي مشاهد من زواج، حصة هيوز في الحياة التي شاركا فيها. وقد كتبت بلاث روايتها الخاصة، ويتمثل جزء من عبقريتها في قدرتها على أن تأخذ أية حادثة منزلية تافهة - إبهام مجروح، أو زائر غير مرغوب فيه، أو كدْمة - وتضفي عليها أهمية. وهيوز يفعل شيئًا مماثلاً، لكن موضوعه هو بلاث نفسها - كيف كانت تبدو وتتحرك وتتحدث ، مسرّاتها، وسورات غضبها، وأحلامها الغريبة والكثير من الأشياء المرعبة/ العلاقة الجميلة التي ربطت بينهما وكيف انحرف مسارها. وهو يأخذ العظام العارية التي تعلّق بها كتاب السيرة - كامبريدج، وأسبانيا، وأمريكا، وديڤون - ويفعل مالايستطيع أي كاتب سيرة. مهما كان مجتهدًا ومحايدًا ، أن يفعله أبدًا / فهو يصف كيف كانت الحياة معها هناك.

●

مبعوثو فولبرايت

أين كانت، هل في ال strand؟ لوحة
أخبار، في صور فوتوغرافية.
لسبب ما لاحظتها.
صورة لطلبة ذلك العام
مبعوثي منحة فولبرايت. كانوا يتوافدون آنئذ
أو قد وفدوا. أو بعضهم.
هل كنت من بينهم؟ لقد تفحّصتها،
ليس بدقة شديدة، متسائلاً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أيّ منهم يمكن آن ألتقى به.
أتذكّر تلك الخاطرة. ليس
وجهكِ. لاشك أنّى تفحّصت بصفةٍ خاصة
الفتيات. وربّما قد لاحظتك.
ربّما قد تملينك، يخامرنى إحساس ببعْد الاحتمال.
لاحظت شعرك الطويل ـ موجات سائبة ـ
قُصّة فيرونيكاليك. ليس ماكانت تخفيه.
قد تبدو شقراء. وإبتسامتك.
إبتسامتك الأمريكية
المبالغ فيها من أجل الكاميرات، والقضاة،
والأجانب، ومثيرى الخوف
ثم نسيت. مع ذلك أتذكر
الصورة. مبعوثو منحة فولبرايت.

بمتاعهم؟ تبدو بعيدة الاحتمال
هل جاءوا كفريق؟ كنت أسير
موجع القدمين/ تحت شمس ساخنة/ وأرصفة
ساخنة.
هل اشتريت آنئذ ثمرة مشمش؟ ذلك حسبما
أتذكّر.
من كُشك قريب من محطة Chaving Cross.
كانت أول مشمشة طازجة أذوقها على
الإطلاق.
لم أكن أصدّق إلى أىّ حدّ كانت لذيذة.
لقد صعقت من جديد فى سنّ الخامسة
والعشرين
من جهلى بأبسط الأشياء.

●

إخلاص

كان كائنًا ما للعيش. كنتُ
من أتسكّع فقط، خاطبًا ودّك،
عائمًا فوق مَدّ الصباح ومشاعر

عمرى الخمس وعشرين سنة السكرى.
شجاع، أعدتُ صياغة أسلوبى
A la mode، ألكساندرا هاوس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أصبح مطبخًا للفقراء. تلك كانت الأيام
قبل أڤانجارد «بارات القهوة».
فعقعة كانتين الBritish Restauvant،
أحد مخلفّات مرافق الحرب،
كان لايزال المكان الذى يرمّم الليالى بوجبات
الفطور.
ولكن الكسندرا هاوس كان المكان الذى يُشاهَدُ
المرء فيه.
الفتيات اللاتى يساعدن فى إدارته كنّ تقنيّ
فوقه
مع حاشية من الصعاليك، ونُوّام ـ النهار
الذين أنهكهم سهر الليل. وبطريقة ما
كان لى مرتبة فوق هناك، فى غرفة علوية
تطّل على Petty Cury. مرتبة
عارية، على ألواح عارية، فى غرفة عارية.
كلّ ماكنتُ أملكه، كُراستى وتلك المرتبة.
تحت الفتحة، كستناء لزج مبرعم،
وحتى شهر يونية، كنت بلا عمل، وكنت

أعمل فقط للفوز بك، مبّددًا كل ما ادّخرته،
ولما كنت قد تحررت من الجامعة كنت أحوم
فى حرياتها. كلّ ليلة
كنت أنام فوق تلك المرتبة، تحت ملاءة
واحدة،
مع فتاة حبّوبة، هربت حديثًا
من زوجها إلى التعرّض لتخوم
العمل فى مطبخ الفقراء. أىُّ
وسيلة كانت تتملكنى هناك؟ أفكّرفيه
مع الزمان الذى لايمكن أن ينقضى
الذى لم أستخدمه أبدًا، ولذلك لاأزال
أملكه.
هى وأنا نمنا بين ذراعى أحدنا الآخر،
عاريين ومتحررين كعاشقين/ شهرًا من
الليالى،
ومع ذلك، لم تمارسى الحبّ مرة واحدة أبدًا.
قانون متدسّ
إبكر نفسه، بطريقة ما، لاجلى. / لكنها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طبّقته أيضًا، مثل قبّة،
رقيقة وطيبة وعارية تمامًا إلى جانبى.
لقد تحسست الشقوق الطازجة التى رسمتها
عبر ظهرى، لتنضمّ إلىّ فيما يبدو
فى حواذى، فى تركيزى،
لكى أبقى على شاغلى سليمًا.
لم تحرض مرةً أبدًا، لم تغوِ.
ولم أوجه أبدًا أصبعًا متجاوزًا
الملاطفة الحنون. كنت مثل الأخت لها
لم يبد ذلك غير طبيعى على الإطلاق. لقد
كنت مركزًا،
ومغلقًا عليك إلى حدّ كبير، بذكاء كبير،
وكل شىء عداك كان نقطة عمياء.
لاأزال أشعر بالحيرة تجاه ذلك ـ متشككا، الآن،
هل أحسد نفسى، أو أشفق عليها. صديقتها.
التى كان لديها غرفة أوسع، كانت أشدّ
جموحًا.
وانتقلنا لنسكن معها. تلك الغرفة الفسيحة

أصبحت مسكنًا ومقرًا للقيادة
بديلاً لسان بوتولفس. ممتلئة وجميلة،
ذات ضحكة تكشف عن فلج بلا حياء،
صديقتها
فعلت كل مافى وسعها لتجعلنى أضاجعها.
ولن تعرفى أبدًا أية معركة
خضتها لأحافظ على معنى كلماتى
والسخًا مع العالم الذى كنّا نصنعه.
كنت أخشى إذا فقدتُ تلك المعركة
أحد يفارقنا شىء ما. لقد حملت
كلاً من تلك الفتيات العاريات، إذ كنّ
يبتسمن لى
فى بداية عشرينياتهنّ، وضعتهنّ
تحت عتبة مستقبلنا بعيد الاحتمال
مثلما اعتاد أولئك الذين كانوا يريدون حماية
بيت جديد
أن يدفنوا، تحت العتبة الجديدة،
طفلاً بلا خطيئة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثوب مشغول من الصوف الوردى

فى ردائك الوردى المشغول من الصوف،
قبل أن يلطّخ أىُّ شىء أىّ شىء
وقفت عند المذبح. بلومزداى. Bloomsday
مطر ـ لذا كانت المظلّة التى اشتريتها تواً
أحدث ملبوساتى فى
حوالى ثلاث سنوات متراكمة.
ربطة عنقى ـ وحيدة، رمادية كالحة ، سوداء،
لباس قوات سلاح الجوّ الملكى ـ
كانت رمز ربطة العنق المستهلكة.
سترتى القطيفة ـ التى صُبغت ثلاث مرات
باللون الأسود،
مستهلكة،
كانت تتمسّك فقط بنفسها.
كنت صهراً للمنفعة فيما بعد الحرب!
لست على وجه الدقة الـ . . أسر ـ
الضفدع». ربما «راعى الخنازير»
لأسرق الأحلام الأصيلة لهذه الابنة
من تحت مستقبلها المضاء بكشّافات برج
المراقبة.

لايستطيع أىّ حفل رسمى أن ينزعنى من زىّ
الرسمى. كنت ألبس كّل ما فى حوزتى من
ملابس ـ فيما عدا القطعة المفردة،
الاحتياطية، المتطابقة.
زفافى، مثل الطبيعة، أردت الاختباء.
وعلى أية حال ـ إذا كنا سوف نتزوج.
كان يفضّل أن نتزوج فى كنيسة وستمنستر.
لم لا؟
العميد قال لنا لم لا . هكذا
عرفت أن لى أبرشية.
st. George of the chinney sweeps.
لذا زُجّ بنا إلى الزواج فى النهاية
أمّك / شجاعة حتى فى
مقامرة الشؤون الخارجية الأمريكية هذه،
قامت بدور جميع إشبينات العروس وجميع
المدعوين،
بل مثلت ـ بشهامة ـ
أسرتى
التى لم تسمع شيئًا عن الزواج.
لقد دعوت فقط أسلافى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إننى حتى لم أسر بسرقتى إيّاك
لأقرب صديق، بالنسبة لأشيينى ـ مرافقى
الذى سيحمل فى الوقت نفسه الخاتمين ـ
طلبنا أن يكون شمّاس الكنيسة المكلّف
بحضور الجنازات. نوبة غضب:
كان يعبّىء الأطفال داخل باص،
سيقلهم إلى حديقة الحيوان ـ تحت ذلك المطر
السيّال!

وكان على جميع حيوانات السجن أن يتحلوا
بالصبر بينما كنا نتزوج.
لقد تغيّر مرآك
دقيقة للغاية وجديدة وعارية،
رشة ليلكة مبتلّة متمايلة
ارتجفتِ، تنهدّت ببهجة، كنتِ فى عمق
البحر
تحتشدين بالرب.

الحياة الأدبية

صعداً سُلّم مازيان مورْ الضيقّ
إلى عشّ الطائر القديم حيث تعيش، فى
بروكلين.
أجمل تحفة قديمة من طراز الأميريكانا
حديثها ـ لاعنًا بلاتوقف
مزرودة ذات أزهار مطرزة
طيور وأسماك الحيْد البحرى
مصنوعة من سلك برونزى ـ فوسفورى.
وجهها، بكرةٌ أمريكية دقيقة
فوق مغزل،

صوتها همهمة العجلة القديمة المرتجة.
ثمّ العُملة/ الإجبارية،
لمترو الأنفاق
العودة إلى تسلّقنا المألوف.
لماذا لاينبغى أنّ نُعزّها؟
أرسلت إليها صوراً كربونية لبعض قصائدك.
كلّ مايتعلقّ بالقصائد ـ
كآبة الروح، القيْد،
تكييف الهواء بالناقوس ـ الزجاجى ـ جعلها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تلهث توقًا إلى الأوكسجين والبهجة. أعادت
القصائد.
(أيا كانَ الذى يملك رسالتها لديه كلماتها
بالضبط.)
«حيث يبدو أن هذه صور كربونية قيّمة
(متسّخة بعض الشيء) لن أحتكرها»
لفتّ النظر إلى كلمة «أحتكر»
على وجه الدقة، مثل شعرة من الزجاج،
إنغرست عميقًا فى إبهامى،
بكْيتِ
وألقيْتِ بنفسك مبتعدةً عن جنّة الخلد
بمسافة طابق أوطابقين.
حملْتكِ إلى أعلى من جديد
وهى، ماريان، كتيمة، وحادة،
بارعة وصعبة مثل نملة،
إنزلقت داخل دورة ثانية أو ثالثة
من دورات جحيمى.
بعد ذلك بعقد، فى زيارتها الأخيرة
لانجلترا، إذ كانت تعقد محكمة فى حفل،
كانت تجلس منحنية على رُكبتيها، وجهها
تحت تُويْجية حاشية قبعتها العريضة الكبيرة،
جميل ومشرق مثل قطعة من الحلوى ـ
أرادت أن أعرف، أصرّت
(كان ذلك هو كّل ما أرادت أن تقوله)
بتلك الإبرة «الميزورية» ، ساحبة كّل غُرزةٍ
بإحكامٍ فى أُذنى،
أن مذكراتك المنشورة بعد وفاتك تقريبًا
«المحيط ١٢١٢»
كانت «رائعة ومشرقةً ورائعةً تمامًا» ـ
إنحنت إنحناءةً كبيرة حتى أُضطررت إلى
الركوع أحنيت وجهى قرب وجهها المرفوع إلى
أعلى الذى بدا أدقّ عن ذى قبل،
وتفرست، كما لو كان من خلال شبكة
سلكية، فى شفتيها اللتين ذكّرتانى بحافظة
طفل
مصنوعة من جلد رُغْبة، خدّاها، كما لو
كانت قد ذرّت الحرير المفتّت
لجناح وطواط.
وقد أصغيت، ثقيلا مثل مدفن
بينما كانت تبحث عن المقبرة
حيث يمكن أن تضع إكليلها الصغير.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

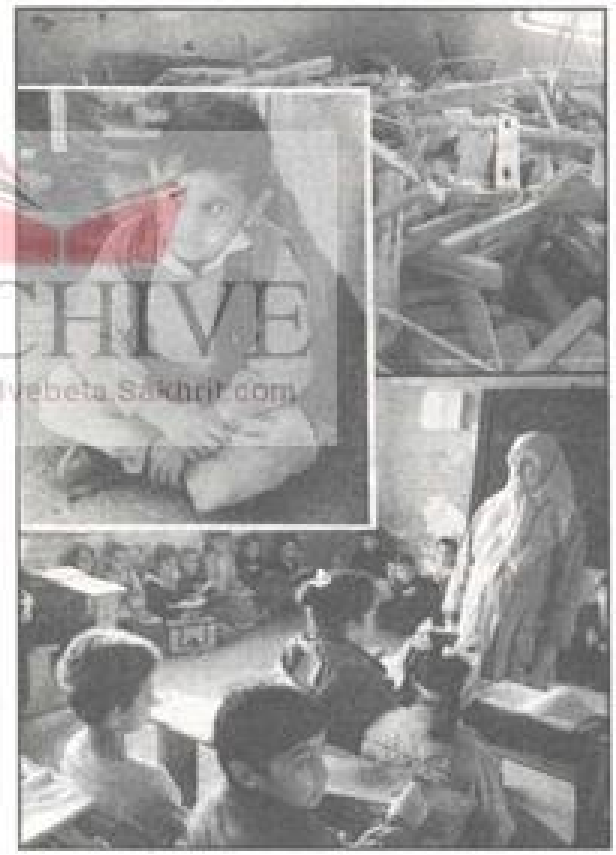
المينوتور

سطح المائد الماهوجنى الذى حطّمته
كان لوح الخشب الشخين العلوى
لخوان من موروثات أمّى ـ
يحمل ندوب حياتى بأسرها.
لقد تعرّض ذلك للمطرقة.
الكرسى المرتفع الذى طوحته فى ذلك اليوم
فى سَوْرة جنونك لأنى
تأخّرت عشرين دقيقة على رعاية ـ الرضيع
صرخت «عظيم. استمرّى
حطّميه حتى يصبح ضرمًا،
هذا هو الشىء الذى تبعدينه عن قصائدك!'
وفيما بعد، مترويًا وأكثر هدوءًا،
«ضعى هذا الكتف تحت مقاطعك الشعرية
وسوف نخرج.» فى عمق كهف أذُنك
طرقع الجنّى أصابعه.
إذن ماذا أعطيتكِ؟
نهاية الشلّة الدموية
التى فككت زواجك،
تركتْ طفليك يردّدان الصدى
مثل أنفاقٍ فى تيه.
تركت أمّك طريقًا ـ مسدودًا
أخذتكِ إلى القبر ذى القرنين الخائر
قبر أبيك الذى بُعث حيًا ـ
وجثمانك فى داخله.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد بهاء الدين شعبان

تقرير عن مذبحة!



«أصعد أسوارك، بغداد، وأهوى ميتًا في الليل
أمد للبيوت عيني وأشم زهرة المابين
أبكي على الحسين
وسوف أبكيه إلى أن يجمع الله الشتيتين
وأن يسقط سور البين
فنلتقي طفلين
نبكا حيث تبدأ الأشياء
نسقي الفراشات العطاش الماء
نصنع من أوراق كراساتنا حرائق»

عبدالوهاب البياتي

كتابة على قبر السياب

مستقبل العراق:

أفنـاض مدارس، وأطفـال يتلقـون العلم على الأرض، بلا غـداء، محرومون من اللعب والكراس والقلم الرصاص

كاتب هذا التقرير، كان ضمن أفراد «الوفد الشعبي المصري لإغاثة أطفال العراق» الذي زار العراق مؤخراً ضمن أنشطة المثقفين المصريين لدعم شعب العراق ومساندة جماهيره في معركة الإبادة التي تشنها الولايات المتحدة الأمريكية مع سبق الإصرار والترصد، بهدف تدمير القدرة العراقية وإعاقة إعادة بناء العراق لعقود قادمة.

وقد ضم الوفد المصري مجموعة من الأطباء الشبان الذين قاموا بدور رائع في تخفيف معاناة الشعب العراقي والأطفال العراقيين، وحمل الوفد مساعدات إنسانية من الأدوية والأغذية الأطفال، مهداة من أبناء الشعب المصري إلى شعب العراق وأطفاله.

تذكرت صيحة بدر شاكر السياب «مامر عام والعراق ليس فيه جوع» وأنا أدلف إلى شوارع بغداد والعراق التقليدية في «الكاظمية» و«الرصافة» وفي «النجف» وغيرها.. وجوه متعبة أمضها الإرهاق ودفعتها الحاجة والمسغبة إلى حدود المجاعة فخرجت إلى الأسواق البائسة العشوائية تبيع ماتبقى من «أيام العز» لكي تستر الذات وتسد حاجات الأجساد الهزيلة المعذبة. أمر على البيوت، وأنظر في العيون، وأتسمع إلى نبضات القلوب، فأتعذب: هذا شعب يئن تحت مقصلة الحصار، ويتوجع، ويجالد النفس حتى يظل واقفًا.. منذ سبع سنوات أو يزيد أطبقت عليه قبضة «العدالة الأمريكية» التي تكيل بمكيالين أو ثلاثة، وراحت تضغط عليه بقسوة عزّ نظيرها.. فتحول العراق إلى مقبرة كبرى.. كل يوم تستقبل المئات من الأطفال الأبرياء الذين يودَّعون ويُودعون باطن الثرى في مناحة جماعية تُقطّعُ نياط القلوب.. وتستفز الإنسانية اللامبالية المهانة في ظل النظام العالمي الجديد!، ثم أرفع الرأس إلى السماء الكابية أرتقب زخات المطر لعلها تروي أرض العراق العطشى وصوت السياب الواهن يفج في مخيلتي: «مطر.. مطر .. مطر»، فتطاردني نظرات الاف الأطفال الذين يصارعون الموت.. وصور البراءة المقدورة والأنامل الرقيقة التي تمتد برفيف الحياة قبل أن تودعها.. والأهة الدامعة التي تخرج من صدور الأمهات المنتحبات.. والأيدي المرتعشة التي تمتد طالبة الإحسان.. والهياكل البشرية الملقاة فوق أسرّة المستشفيات دون علاج أو أمل في الشفاء.. فأكاد أنتحب، وأتماسك وأنا أعود مهدودًا مكدودًا إلى غرفتي بالفندق.. تقاذفني الصناعات حاملي كاميرات التلفزيون ومراسلي الصحف العالمية ووكالات الأنباء وهم يتسابقون عدوًا وراء واحد من المبعوثين الدوليين الذين نقرأ عنهم في الصحف ونرى صورهم على الشاشات، وهم يتقاطرون محاورين، محاولين تأجيل الهجمة الضارية للثور الأمريكي الهائج الذي جيّش الجيوش وحشد الأساطيل وأعدّ العدة لضربة قاصمة أخرى، حتى لاتقوم للعراق قائمة ـ مرةً ثانية ـ ولكي يعيده إلى «القرون الوسطى»، كما صرح مسئول أمريكي ذات يوم، ولكي يكون أمثولة حية أمام الجميع على حدود البطش الأمريكي لكل من يقف في طريقه أو يحاول عرقلة خططه!.

بداية القصة

تبدأ بداية «التراجيديا العراقية» الراهنة منذ أن انتهت حرب «عاصفة الصحراء» باندحار الجيش العراقي وارتداده إلى داخل حدوده بعد مغامرة غزو الكويت، الجريمة، الفاشلة، ومنذ عام ١٩٩١ والعراق يخضع لسلسلة من القرارات المتعلقة بفرض عقوبات دولية في مواجهته بدءًا بالقرار ٦٦١/ ١٩٩٠ وانتهاءً بالقرار ٩٨٦/ ١٩٩٥، وهي في مجملها قرارات نسبت للأمم المتحدة وفرضت بمبادرة وتوجيه وتحت ضغوط مباشرة من الولايات المتحدة الأمريكية وبعض الدول الغربية (بريطانية وفرنسا)، وتضمنت اعتماد آلية دقيقة لتنفيذ العقوبات وتحويلها إلى حصار شامل باستخدام القوة العسكرية في تطبيقها، وفوضت خلاله «دول التحالف» باستخدام القوة ضد العراق لتحقيق الأهداف التي فرض الحصار من أجلها (القرار ٦٧٨/ ١٩٩٠).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى ظل هذا التفويض الذى منحته أمريكا لنفسها، وانتزعت موافقة مجلس الأمن عليه عنوة - رسمت الولايات المتحدة، ونفذت، خطة للتدمير المنظم طالت كل أشكال الحياة فى العراق، من رياض الأطفال حتى الجامعات، من أطراف المدن للعاصمة، من الزراعة للصناعة، من أشكال النشاط العسكرى للمدنى... غايتها بشكل واضح وصريح ومنهج - ألا تقوم للعراق قائمة لعقود طويلة قادمة، وأن يتم تخريب عميق للبنية الأساسية، الاستراتيجية، للمجتمع والناس فى العراق.. لايمكن معالجة آثاره الغائرة إلا بجهد جهيد، وبتكلفة باهظة، وعلى امتداد العشرات من السنين. لم يكن النظام العراقى هو المقصود بهذه العقوبات الجائرة، فحكام العالم الثالث لايدفعون ثمن خطاياهم أبدًا، وإنما يدفعها دائمًا الناس البسطاء من أبناء الشعب، وكان على الشعب العراقى أن يدفع هذه المرة الثمن غاليًا، فالمطلوب أن يُكفّر عن ذنوب قادته، وأن يُدفع إلى الموت والجنون والانتحار المنظم، وإلا فما معنى ما يحدث فى العراق الآن، وتعالوا نستعرض بعضًا من ملامحه:

تدمير متعمد للأجيال العراقية الجديدة

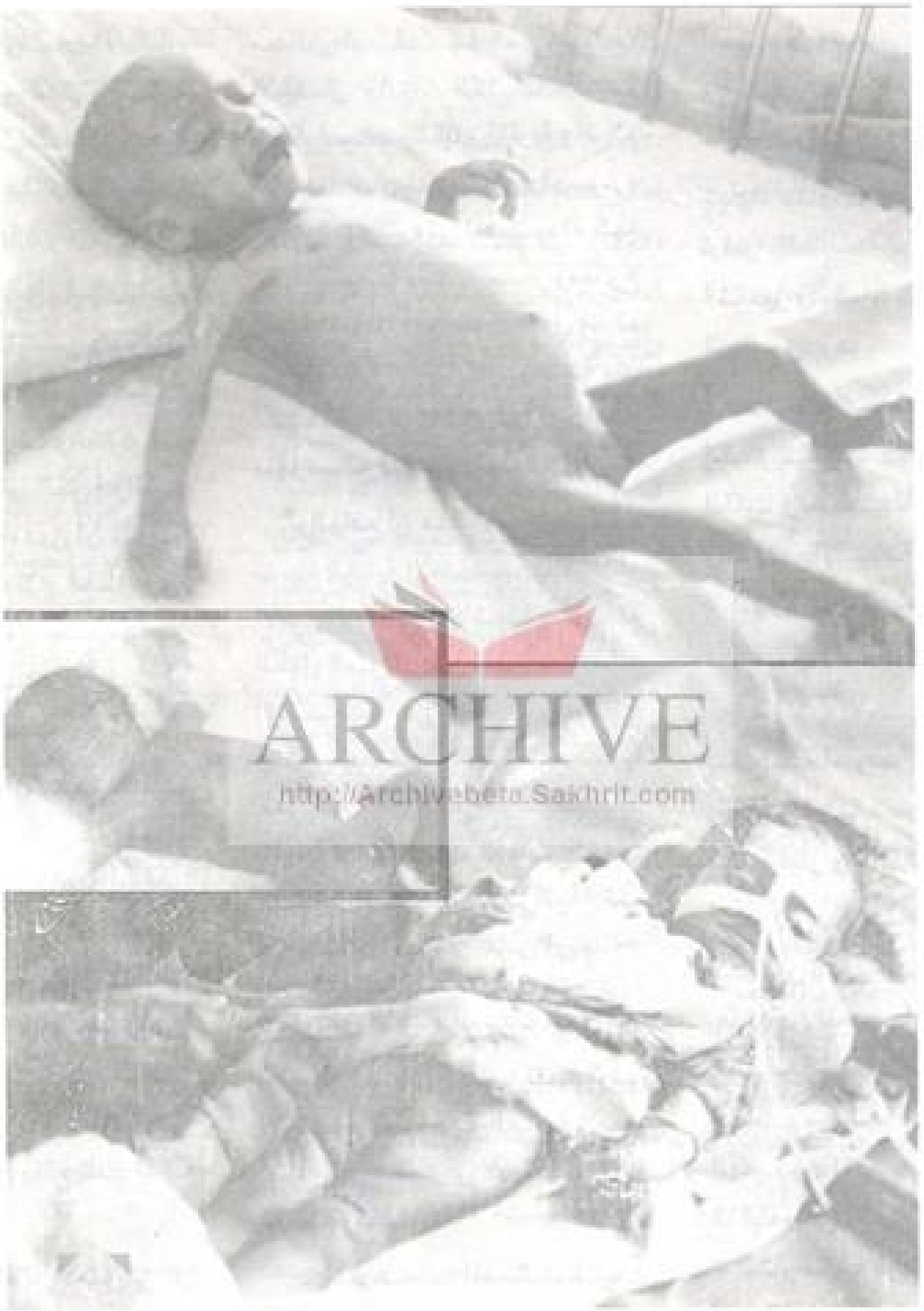
ولأن العراق - كما ذكرنا - وليس حكامه، هو المطلوب رأسه، فقد تعمدت العقوبات الأمريكية أن يكون تركيزها موجهًا لاستئصال شأفة العنصر البشرى، رأس مال العراق الرئيسى، وبالذات الأجيال الجديدة، حتى لاتقوم للعراق قائمة فى المستقبل. وفى هذا السياق تم التالى:

- قصف رياض الأطفال ومدارس الأطفال وملاجئ الأطفال وملاعب الأطفال وتدميرها.
- قصف وتدمير مصنع حليب الأطفال الكبير، والوحيد، بالعراق وتدميرها.
- حرمان أطفال العراق من الدواء والغذاء والكساء الضرورى للحياة.
- حرمان أطفال العراق من فرص العلاج والتأهيل.
- حرمانهم من فرص النمو الطبيعى، والتطور الموضوعى المناسب وحرمانهم من كل متطلبات عملية التعليم الحديثة المتطورة، وإعاقة خطط منع الأطفال من التسرب من كافة مراحل التعليم ومن جراء الحرب - التى استخدمت فيها مستحدثات التكنولوجيا، وجربت فيها آخر منتجات آلة الحرب الأمريكية، بما فيها الأسلحة الإشعاعية والجرثومية والكيماوية، ولد مئات الآلاف من الأطفال العراقيين ملوثى الدم، مشوهى الجينات، مصابين بالسرطان والأمراض المستعصية، وتعكس إحصاءات منظمة الصحة العالمية واليونسيف، والأجهزة الدولية المعنية مؤشرات دالة على هذا الوضع العصيب؛ ومنها مؤشر عدد الوفيات ومؤشر الحالة الصحية، على سبيل المثال.

فقد بلغ عدد الوفيات، قبل الحصار، فى عام (١٩٨٩) ٣٧ الف و٣٣٤ شخصًا منهم ٧١١٠ طفلاً أقل من خمس سنوات و٢٠٢٢٤ أكثر من خمس سنوات، بينما بلغ عدد الوفيات منذ بداية الحصار وحتى شهر يوليو ١٩٩٧ ما مقداره ٨٤١ الف ، ٦٧٨ شخصًا، منهم ٣٢٠٤٥١ طفلاً دون الخامسة، و٥٢١٢٢٧ فردًا فوق هذه السن.

وفيما ارتفع معدل وفيات الأمهات فى سن الحمل لكى يصل إلى ١١٧ حالة لكل مائة الف ولادة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



الموت يحصد أطفال العراق : بعد سبع سنوات من الحصار الجائر.

حية، فإن معدل وفيات الأطفال الرضع ارتفع إلى ١٦٢,- حالة الف ولادة حية، بعد أن كان لايتجاوز ٣٢ حالة لكل الف حالة ولادة حية أعوام ١٩٨٥ ـ ١٩٩٠.

ويعاني هذا الجيل من التهابات حادة في الجهاز التنفسي وأمراض الهزال وسوء التغذية والتهابات الأمعاء وأمراض القلب وضغط الدم وداء السكر وأمراض الكلية والكبد والأورام الخبيثة، دون أن تتوفر أبسط مقومات العلاج الضروري، كما يموت المئات يوميًا بسبب العجز عن توفير حضانات الأطفال أو أجهزة الإسعاف الأساسية.

ويشهد العراق عودة جديدة للأمراض الانتقالية التي كان قد تم القضاء عليها نهائيًا، خاصةً أمراض الأطفال والكوليرا والجرب والتيفوئيد والحصبة وذات الرئة والتهاب الكبد الفيروسي والملاريا والخناق، ويعود ذلك ـ بشكل رئيسي ـ إلى النقص الحاد في اللقاحات المضادة التي تستورد من الخارج وتقع تحت طائلة الحظر الجائر.

ويضاف إلى هذا الأمر أن كل متطلبات العملية التعليمية والتربوية اللازمة لتكوين ذهنية متقدمة للطفل محظور استقدامها للعراق، فلعب الأطفال وأدوات الكتابة والرسم كالكراسات والكتب الملونة وأقلام الرصاص وعلب الألوان وأجهزة التعليم الإليكتروني المستحدثة كلها خاضعة للحصار وممنوع استقدامها!! ومن نافل القول أنه لم يتم إضافة أية بناية مدرسية منذ انتهاء الحرب ناهيك عن أن المئات منها صالح للاستخدام حتى الآن.

والواقع أن هذا الأمر يفضح بشدة الغاية الأساسية للحصار الأمريكي للعراق، فما دخل منع الطفل العراقي من تلقي حاجته الإنسانية من الطعام والعلاج والتعليم بتصفية القدرة العسكرية العراقية، إلا إذا كان ـ وهذا صحيح بالطبع ـ مقصوداً تدمير القدرة البشرية المستقبلية العراقية، التي هي منبع كل قدرة وأساس أي بناء.

صور من مأساة الشعب العراقي

وإذا أضفنا إلى ما تقدم تردي الأوضاع الصحية العامة لمجمل أبناء شعب العراق لأدركنا فداحة الوضع ومأساويته:

ـ انخفضت المستشفيات العراقية بنسبة ٣٠ بالمائه عما كانت عليه قبل الحصار (مع زيادة عدد المحتاجين وتدهور الأحوال العلاجية والصحية).

ـ ٧٠٪ من الحالات التي تتطلب إجراء عمليات جراحية لاتتم لعدم توفر المتطلبات الضرورية، كمواد التخدير والخيوط الجراحية وأجهزة التعقيم وغيرها.

ـ هناك ندرة شديدة في أدوية إنقاذ الحياة الخاصة. بمرضى القلب والضغط والسكر والربو والغدد، بالإضافة إلى فقدان كلي لأجهزة إعطاء السوائل ونقل الدم، والحقن البلاستيكية، وما شابه.

ـ اغلب الأجهزة الخاصة بمعالجة أمراض العيون والقلب والكلى متوقفة بسبب تعذر استيراد قطع الغيار ومواد التشغيل

ـ المواد المعقمة لمياه الشرب كالكلور نادرة، ولهذا فإن العراق يعاني من نقص حاد في مياه الشرب الصالحة للاستخدام، وبعد توقف محطات معالجة الفضلات أجبرت الهيئات المعنية على ضخ «المياه الثقيلة» إلى الأنهار مباشرة وبمعدل ٥ أمتار مكعبة في الثانية الأمر الذي أدى إلى ارتفاع كبير في معدلات الأمراض.

- هناك ترد ملحوظ في مستوى النظافة وحال البيئة، وانخفضت؛ إلى حد بعيد القدرة على معالجة النفايات الملوثة، وخاصة الخطرة منها - مما يسبب تضاعف معدلات انتشار الأمراض الفتاكة بين المواطنين.

- مع استمرار الحصار تدنى معدل حصة الفرد العراقي إلى نصف الحاجة الفعلية الدنيا للإنسان، وارتفعت أسعار السلع الأساسية إلى حدود غير مسبوقة [متوسط الأجور ٣٥٠٠ دينار شهريًا [نحو دولارين وربع الدولار]، وثمن الدجاجة ٣٠٠٠ دينار على سبيل المثال.

وقد سمعت من سائق للتاكسى أنه لايستطيع تناول أكثر من وجبة يوميًا والا حرم أولاده في المقابل من تناول حاجتهم من الطعام المتوفر الشحيح، وذكر لى سائق آخر أنه يطعم أطفاله بالتناوب، لأنه لايستطيع أن يوفر لهم ثلاث وجبات من الطعام، متدنى القيمة، كل يوم!].

خطط الدمار الشامل

لم يكن المقصود، كما ذكرنا من قبل، بحرب عاصفة الصحراء، مجرد ردع الحكم العراقي ومعاقبته على إقدامه على غزو الكويت، وتهديد منابع النفط الخاضعة للهيمنة الأمريكية، وإنما استهدفت الحركة الأمريكية بالأساس شطب الرقم العراقي من المعادلة العربية، وإخراجه من ميزان القوى الاستراتيجي لعقود قادمة، ومن هنا لانستغرب من حجم الدمار الشامل الذى استهدف إبادة معالم المدنية وسبل الحضارة والحياة في العراق من جذورها، فقد أدى القصف الأمريكى إلى تدمير ٩٥ مستشفى ومركزًا صحيًا والمئات من سيارات الإسعاف، و٢١ وحدة بلدية، و١١ محطة رئيسية لإنتاج الطاقة الكهربائية، و٢٤ دارًا لرعاية الأيتام، و٦٧٦ مدرسة ومرفقًا تربويًا ومعهدًا فنيًا و٣٠ مكتبة عامة ومسرحًا ومركزًا ثقافيًا، و٦ محطات إذاعية و١٣ محطة تلفزيونية، و٥ محطات للبث الإذاعى والتلفزيونى، و٥٦ مسجدًا وكنيسة!!.

ماساة ملجا العامرية !

وإذا كان قصف المساجد والكنائس يعرى المزاعم الأمريكية التى ادعت أنها استهدفت من القصف تدمير المواقع العسكرية العراقية، فإن ماساة ملجا العامرية، التى مر على ذكراها سبع سنوات منذ أيام، تعكس بوضوح البربرية التى تم بها الانتقام الأمريكى، والهمجية المنظمة لآلة العدوان الأمريكى التى لاتفرق بين طفل أعزل وجندى مسلح، أو بين مدنى وعسكرى!

وقد هزنا من الأعماق زيارة هذا الملجا المعد لحماية اللاذين به من عصف الانفجارات النووية أو الحروب الكيماوية والجرثومية، وهو ملجا من أربعين ملجا مماثل عهدت الحكومة العراقية وضع تصميماتها وبنائها إلى شركات إنشائية غربية، لم تتورع عن أن تمد القوات الأمريكية بالخرائط والتصميمات التى استخدمت في بنائها، الأمر الذى يسر للجيش الأمريكى تصميم صاروخ خاص اخترق الملجا عبر فتحة تجديد الهواء الصغيرة بأعلاه، صانعًا فتحة أوسع تم دخول صاروخ آخر عبرها، ثم انفجر مؤديًا بانفجاره إلى إحداث جحيم من الدمار والحرائق والدخان والحرارة ذاب خلالها واحترق بتأثيرها ١٢٥٠

طفلاً عراقيًا بريئًا احتموا به من هجوم «حماة الإنسان» ودعاة «الحرية» وأنصار «العدل»! .(انظر الصورة على الغلاف الخلفي لهذا العدد)

وقد رأينا، في مشهد كابوسي، لازالت بقاياه عالقة بالذاكرة، وشممنا رائحة اللحم المحترق، وعاينّا آثار جلود الأطفال العراقيين المهترئة ملتصقة بجدار الملجأ، وشاهدنا آثار أظافرهم وهي تخمش الجدران الصماء بحثًا عن مخرج، بلا فائدة، كما شاهدنا حدقات عيون الأطفال وخصلات الشعر على الحوائط .. وثيقة إدانة لايجب أن يمحوها الدهر، ووصمة عار باقية لأبد الآبدين، تدين همجية السادة الأمريكيين وتفضح نزعاتهم الشريرة المعادية للبشر، والتي يهون مقارنة «لها كل جرائم النازي، وسوابق التطهير العرقي والعنصري التي كان يضرب بها المثل.

أحداث يوم القيامة

وعلى مستوى آخر، فلقد استهدفت عملية التدمير الشامل - بالفعل - إعادة العراق إلى العصر البدائي و«القرون الوسطى» على حد وصف المسئولين الأمريكيين، إذ دمرت الغارات الجوية المكثفة ١٣٧ منشأة وشركة ومركزًا للتخطيط ومرفقًا صناعيًا وزراعيًا مختلفة، من بينها ١١٩ محطة لتوليد وتوزيع الطاقة الكهربائية، و٢٢ مؤسسة زراعية بضمنها ٨ سدود ضخمة، و١١ منشأة وشركة نفطية تدير ١٣ مصفى لتكرير النفط الخام، ودمرت مخازن المواد الغذائية والحبوب وشركات التوزيع وأجهزتها ووسائل نقلها ومشاريع الري والمفارخ (!).

كذلك طال التدمير المنظم الجسور والمتاحف والبنايات الرسمية وجراجات السيارات والمعاهد والجامعات والمراكز الثقافية والفنية والمواقع الأثرية والبنوك.. الخ إلخ!!، وبصورة تؤكد أن الغرض لم يكن مجرد تدمير القدرة العسكرية العراقية، وإنما تدمير الإنسان العراقي والعقل العراقي والخبرة العراقية التي كانت متقدمة ومتنوعة ومستهدفة، وقد وصف «مارتي اهتساري»، وكيل الأمين العام للأمم المتحدة، ورئيس البعثة الخاصة لتقويم الاحتياجات الإنسانية في العراق، في تقريره المرفوع إلى الأمين العام للأمم المتحدة [٣٠ مارس ١٩٩١] هذا الوضع هذا الكارثي على النحو التالي:

«يجب أن يذكر فورًا أنه ما من شيء سبق أن رأيناه أو سمعنا عنه قد أعدّنا تمامًا لهذا الشكل الخاص من الدمار الذي أصاب هذا البلد الآن.

فقد جلب الصراع الذي حدث مؤخرًا نتائج تشبه أحداث يوم القيامة على الهياكل الأساسية الاقتصادية لما كان حتى شهر يناير ١٩٩١ مجتمعًا حضريًا يعتمد على الآلات إلى حد بعيد. أما الآن فإن معظم الوسائل الداعمة للحياة الحديثة قد دمرت أو أصبحت هزيلة.

لقد أعيد العراق إلى عصر ما قبل الثورة الصناعية، وسيظل كذلك فترة من الزمن!».

العقل العراقي هو المستهدف

ولأن الإنسان في العراق كان المستهدف الرئيسي، فلقد تركزت الضربة الأمريكية، بصورة قصدية أيضًا، على العمل من أجل منع إعادة تكوين الكادر العلمي والفكري

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ملجأ العامرية : تحت الحفرة التي نفذ منها الصاروخ الأمريكي إلى الملجأ ، وبسبب انفجاره احتراق المئات من الأطفال الأبرياء وتفحم جثثهم .

العراقي حتى لايعيد بناء الترسانة العسكرية والقاعدة الاستراتيجية والتحتية مرة أخرى.

ومن هنا فقد حوصرت الجامعات العراقية ومنع اتصالها بنظيراتها في الخارج، ومنعت المصادر العلمية والمراجع والدوريات وتبادل الأساتذة وحضور المؤتمرات العلمية للكوادر العراقية، وحرمت الكليات العملية من الأجهزة والأدوات المعملية (أحدث جهاز كمبيوتر في العراق مضى عليه نحو عشر سنوات)، وانقطع التواصل مع النظريات والأساليب العلمية الحديثة لمدة عقد كامل من السنين تقريبًا، وقد أدى هذا الأمر إلى تدهور مستوى التعليم العالي والبحث العلمي الأكاديمي، وركود الحالة الثقافية ركودًا ضخمًا، وإذا كانت المقولة الدارجة أن «القاهرة تكتب وبيروت تطبع وبغداد تقرأ»، كانت سائدة في العقود السابقة، فلقد رأيت مثقفين عراقيين كبارًا يبيعون كتبهم (وهي أغلى ما يمتلك المثقف) في شارع الرشيد لباعة الكتب القديمة مقابل عدة دينارات قد لا تكفي لوجبة يتيمة واشتريت بثمن زهيد مجلدات بالغة القيمة من هذا الشارع، وبعضها موقع بإهداءات من كتابها المعروفين، قايضها أصحابها - تحت وطأة الحاجة - ببضع لقيمات لاتسمن ولاتغني من جوع!!، وفي لقاء مع الكتاب والفنانين العراقيين، عبروا عن شعورهم بالحصار والعزلة عن التطورات الفكرية والثقافية من جراء استمرار حالة الخطر التي أثرت تأثيرًا شديدًا على حركة النشر والكتابة والإبداع.

ومع هذا فالعراق يقاوم

ورغم كل ما لحق من دمار أشرنا إلى شذرات منه في السطور السابقة، فالمؤكد أن شعب العراق المعذب لم يستسلم، وهو يقاوم بكل ما أوتي من قوة مؤامرة واسعة النطاق، شديدة الخبث والوطأة والإحكام، فقد قدم لنا الفنان وعازف العود العراقي العبقري «نصير شمّه» حفلاً مبدعًا ضم العديد من أعماله التي تعكس معاناة الشعب العراقي وتتغنى بآماله وأحلامه.

كما حضرنا في بغداد ثلاثة عروض ثقافية أخرى، أولاها مسرحية تناولت العلاقة بين الرجل والمرأة على خلفية من ألحان أغنيات المغني المصري الراحل «عبدالحليم حافظ»، والثانية مسرحية راقية المستوى، من ناحية المضمون والإخراج والتمثيل، مسرحية «الباب العالي» التي تناقش أوضاع الديمقراطية في عالمنا الثالث، وطبيعة العلاقة بين الحاكم والمحكوم، والسلطة والشعب، في إسقاط تاريخي لفترة الحكم العثماني للعراق، وقد تميزت بجرأة واضحة، ومستغربة، لايخطئها مشاهد.

كذلك حضرنا أمسية فنية ثقافية، قدمت في مبنى تاريخي (يشبه إلى حد ما مسافر خانة القاهرة)، تضمنت عرضًا موسيقيًا للفنان سالم عبدالكريم وهو عازف عود مجيد، يعزف على الطريقتين المصرية والتركية وكذلك يتقن العزف على الجيتار، وسبق له الدرس والعزف في القاهرة، وقد قدم معزوفة «خواطر مصرية» ومعزوفة أخرى لمحمد عبدالوهاب وثالثة من التراث، قبل أن يجلجل صوت الفنان العراقي «عزيز خيون» بقراءة مسرحة لقصائد من «بدر شاكر السياب»؛ ظلت أصداؤها ترج جنبات المكان:

ARCHIVE

يا أخوتى المتناثرين
من الجنوب إلى الشمال
بين المعابر والسهول
وبين عالية الجبال
أبناء شعبى فى قراه
وفى مدائنه الحبيبة
لاتكفروا نعم العراق
خير البلاد سكنتموها
بين خضراء وماء
الشمس، نور الله، تغمرها
بصيف أو شتاء
لاتبتغوا عنها سواها
هى جنة،
فحذار من أفعى تدب على ثراها
(. . .)
رصاص
حديد
وآهات ثكلى
وطفل شريد
ومن يُفهم الأرض أن الصغار
يضيقون بالحفرة الباردة

أسىً موجع أن يموت الصغار
لأن الطغاة يريدون ألا تكون الحياة
فلا بيدر فى سهول العراق
ولاصبية فى الضحى يلعبون
ولايطرق الباب ساعى البريد ببشرى
(. . .)
رصاصٌ. . حديد
حديدٌ عتيق
ورعبٌ جديد!!
(. . .)
بالأمس حين مررت بالمقهى
سمعتك يا عراق
وكنت دورة أسطوانة
هى دورة الأفلاك من عمرى
يا وجه أمى فى الظلام
وصوتها
يتسلقان مع الرؤى
حتى أنام
. . . .
أحببتُ فيك عراق روحى
الملتقى بك والعراق على يدىَّ هو اللقاء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شوقٌ يخضُ دمى إليه
كأن كل دمى اشتهاء
جوعٌ إليه
كجوع كل دم الغريق إلى الهواء
شوق الجنين إذا اشراب
من الولادة
الشمس أجمل فى بلادى، والظلام
حتى الظلام هناك أجمل،
فهو يحتضنُ العراق
فيا ألقَ النهار
اغمر بعسجَدكَ العراق
فإن من طين العراق،
جسدى
ومن ماء العراق

●

واجب المثقف المصرى ودوره

كان رائعًا وضروريًا - بالنسبة للشعب العراقي - أن يخترق نفرٌ من المثقفين المصريين الحصار الظالم المفروض عليه منذ سبع سنوات، وفى لحظة تهديد خطير يلوح فيها شبح الانتقام الأمريكى مجددًا فوق الرؤوس، ومن هنا كانت الحفاوة العراقية والامتنان واضحين فى عيون وعلى شفاه كل من لقيناهم.

وقد أبدى المثقفون العراقيون - ببلاغة - وعبّر المواطنون العراقيون ببساطة، وبدمع العين فى أغلب الأحيان، عن شوقهم الحقيقى لتفاعل أكبر مع الأخ الأكبر، الشعب المصرى الشقيق.. فالإحساس المر بأنهم يخوضون معركة الوجود وحدهم، دون نصير، إحساس قاس، شديد الوطأة، وهم يتوقعون دورًا أكبر لمثقفى «مصر المحروسة»، الذين عودوهم دائمًا ألا يتخلوا عن واجباتهم تجاه أشقائهم العرب، ومن أجل نصرة قضايا الشعب المقهور فى كل موقع.

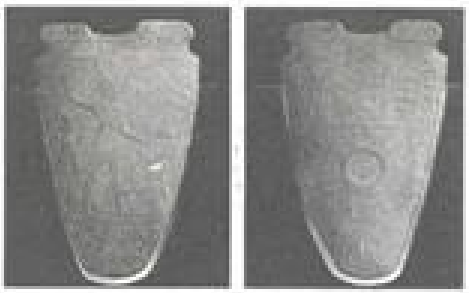
«لماذا تركتمونا كل هذه السنوات وحدنا؟!» كان هذا هو التساؤل المصحوب بالآهات والدموع، فى اللقاء وفى الوداع، وهى وصية حملوها لنا حتى ننقلها إلى كل مثقفى مصر ومواطنيها: إن العراق بحاجة الآن، وأكثر من أى وقت مضى، إلى مساندة حقيقية من شعب مصر، وإلى دعم حقيقى من مثقفى مصر المحبوبين والموقرين من كافة أبناء الشعب العراقى، وعلى اختلاف فئاته.

فالمطلوب الآن تضامن عملى واسع النطاق من كل أبناء الشعب المصرى مع شعب العراق، وفى الطليعة منهم، ليكن موقف المثقف المصرى وصوته النبيل دليلاً جديدًا على عمق إيمانه بقضايا الجماهير العربية والحرية الإنسانية، وكرهه العميق للعدوان والظلم والانحياز وقهر الشعوب.

ولتكن واضحًا للجميع أن مصر مستهدفة أولاً وأخيرًا من تدمير شعب العراق وقواه الحية، وهى الغاية للمؤامرة الأمريكية والإسرائيلية، وهى البقية. هذه هى رسالة شعب العراق إلى شعب مصر ورسالة مثقفى العراق إلى المثقفين المصريين.

وعسى ألا يتأخر «ساعى البريد» عن حمل الرد إلى بغداد الصابرة!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



صلاية التوحيد

تعرف هذ الصلاية باسم صلاية نعرمر (المشهور باسم مينا) أو صلاية التوحيد. وقد استخدم المصرى القديم الصلايات منذ مايقرب من ٤٥٠٠ ق.م حيث عثر على العديد منها فى مواقع تنتمى للعصر الحجرى الحديث، وقد كانت المهمة الرئيسية للصلايات فى تلك الفترة هى صحن الكحل عليها، وهو المسحوق الناتج عن صحن خام الملخيت، خام أخضر من خامات النحاس) وحجز الجالينا (خام فاتم من خامات الرصاص) وقد اختار المصرى لهذا الأمر قطعاً حجرية مختلفة الأنواع وهذبها على هيئة أشكال بسيطة ورباعية أو مستطيلة، وبمرور الزمن تطورت تلك الأشكال فاتخذت هيئات الطيور والأسماك والحيوانات، وقد عثر على العديد من تلك الصلايات فى مقابر الأفراد من عصر ما قبل الأسرات، وقد علقت بها المواد الملونة التى كانت تصحن عليها ولكن منذ عصر نقادة الثانية حوالى ٣٩٠٠ ق.م لم يظهر أى أثر لاستعمال الصلايات التى عثر عليها منتمية إلى تلك الفترة. ويغلب على الظن أنها منذ ذلك التاريخ قد فقدت الغرض العملى منها، إنما غدت نماذج تضاف إلى الأثاث الجنزى فى قبور الموتى بحكم العادة، وظل وجود الصلايات يتناقص شيئا فشيئًا، حتى أنه لم يعثر على أى منها فى مقابر ملوك وأفراد الأسرة الأولى، فى الوقت الذى احتل نوع متطور منها، صُنع من أجود أنواع الشست وبحجم أكبر، مكانا متميزا فى المعبد المصرى، وهو ما أطلق عليه علماء المصريات (الصلاية الفاخرة)، والتى تميزت بتغطية سحطيها بنقوش تسجل أحداث عصرها. وتعد لدينا الآن أهم وثائق هذه الفترة التى كانت الكتابة فيها مازالت تخطو خطواتها الأولى.

وتعد صلاية نعرمر أو التوحيد (كشف عنها كويبل Quibel بالقرب من معبد الكوم الأحمر، (هيراكونبوليس) شمال أدفو) أهم الصلايات الفاخرة على الإطلاق، ليس فقط لأنها تسجل أهم الأحداث السياسية فى تلك المرحلة، وهو انتصار مصر العليا بقيادة ملكها نعرمر على المملكة الشمالية أو الدلتا وإعلانه لأول مرة فى التاريخ مصر كدولة موحدة سياسيا حوالى ٣٢٠٠ ق.م، ولكن أيضا لأن الدراسة المتأنية لهذه القطعة تعكس أبعادا أكثر رحابة عن بداية توحيد مماثل على المستوى الفنى واللغوى والتعبير السياسى، كانت مصر تتجه إليه فى تلك الفترة. وقد نجح الفنان

المنفذ لهذه القطعة بمقدرة فنية رائعة على ملء تلك القطعة التى يصل ارتفاعها٦٤سم وعرضها ٤٢سم نقشا على حجر الشست، بكل تفاصيل الحدث التاريخى. فنقش على الجزء العلوى من وجهى الصلاية اسم الملك، وقد وضع فى شكل مصغر لواجهة القصر الملكى، وهو ما عرف فى اللغة المصرية القديمة باسم (سرخ). وقد كتب الاسم بعلامتين: العلامة الأولى تصور نوعًا من أنواع السمك غير محدد وتنطق (نمر) أما العلامة الثانية فهى عبارة عن أزميل وتنطق (مر) ليكون اسم الملك (نعرمر)، وعلى جانبى اسم الملك صور الفنان رأس الإلهة حتحور البقرة المصرية الشهيرة التى استشف منها المصرى القديم معانى الأمومة والرعاية، وقسم الفنان باقى الوجه الأول للصلاية إلى قسمين، فى القسم الأول يقف الملك مرتديا التاج الأبيض رمزا لمملكته الجنوبية وبهم بضرب عدوه الشمالى بمقمعة على رأسه، ومن خلف الملك يقف خادم يحمل له إناءً من الماء وحذاء، وكأن الملك فى وضع الحرب يؤدى واجبا دينيا يلزم له الطهارة، ويصور الإله الصقر حور (حورس) أمام الملك وهو يمسك بزمام ستة أعواد من نبات البردى، والتى تعبر عن ستة من أقاليم الدلتا، كأنه يهبها للملك ويؤيده. أما القسم السفلى فيظهر الأعداء وهم يحاولون الهرب خوفا من بطش الملك. وعلى الوجه الثانى للصلاية نستمر مع الفنان فى السرد المتسلسل للأحداث، فنجد الملك مرتديا التاج المزدوج الأبيض والأحمر معا، دليلا على الوحدة السياسية التى تحققت، وفى الوقت الذى يحمل فيه جنوده ألوية النصر، يقف الأعداء فى خزى وقد تقطعت رؤوسهم ووضعت بين أرجلهم، وفى المنتصف يظهر التجويف التقليدى للصلاية الذى يشكله تقاطع عنقى حيوانين خرافيين، بينما الجزء الأخير من الصلاية يصور الملك كأنه ثور قوى يحطم مدينة من الدلتا، يحيط بها سور دائرى استطاع تحطيمه، بينما يفر أحد الأعداء الذى ربما يمثل حاكم تلك المدينة.

ومن الجدير بالملاحظة أن الفنان فى هذا التسجيل الدقيق لم يستخدم رموزا غريبة عن الفن المصرى الشائع عن عصور ما قبل التوحيد، من حيوانات خرافية مصرية أو تصوير لشخصية الحاكم وغيره من الشخصيات، إلا أنه فى هذه القطعة قد أتقن كل رمز على حدة وحدد بدقة نسب هذه الرموز ووضعها بالنسبة لبعضها البعض، مثل توظيف الرموز الإلهية فى الدلالة على حماية الملك وتأييده، ورسم الملك فى حد ذاته بحجم أكبر من باقى الشخصيات على الصلاية، ورسم الخادم بحجم أقل من الجنود، ومثل هذا الضبط الذى عبر عن فلسفة مجتمعه، والذى حققه الفنان فى ذلك العمل الفنى، أصبح سمة أساسية فيما بعد للفن المصرى القديم بشكل عام، بل لقد خرجت من هذه القطعة مناظر بعينها تحولت فيما بعد إلى تيمة رئيسية متكررة فى الفن المصرى، مثل تصوير معظم الملوك المصريين وهم يعاقبون أعداءهم ويضربون على رؤوسهم بمقاطعهم. كما أن تقسيم سطح الصلاية الى مستويات أفقية متتالية، يحدد فى كل منها خط الأرض، ويوزع عليها الأحداث فى تسلسل منطقى، الأمر الذى تميز به الفن المصرى القديم عامة، كان من أهم القواعد الفنية التى أرستها تلك القطعة الفنية، وقد سجلت هذه القطعة أول كتابة مصرية قديمة تعرف عليها، واستمر أسلوبها فى العصور التاريخية، مثل وضع اسم الملك على واجهة القصر، والتعبير بمقاطع صوتية لم يتغير نطقها فيما بعد، واستخدام دلالات بعينها تعبر عن المعنى، مثل استخدام نبات البردى ليعبر عن الدلتا، أو التدليل على المدينة بسور دائرى يحيط بها. وهكذا فإن صلاية التوحيد لم تحمل إلينا فقط حدث التوحيد السياسى فى فجر التاريخ، إنما أرست قواعد موحدة للتعبير الفنى واللغوى والثقافى، استمر تأثيرها فى كل العصور الفرعونية.

سها منصور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com